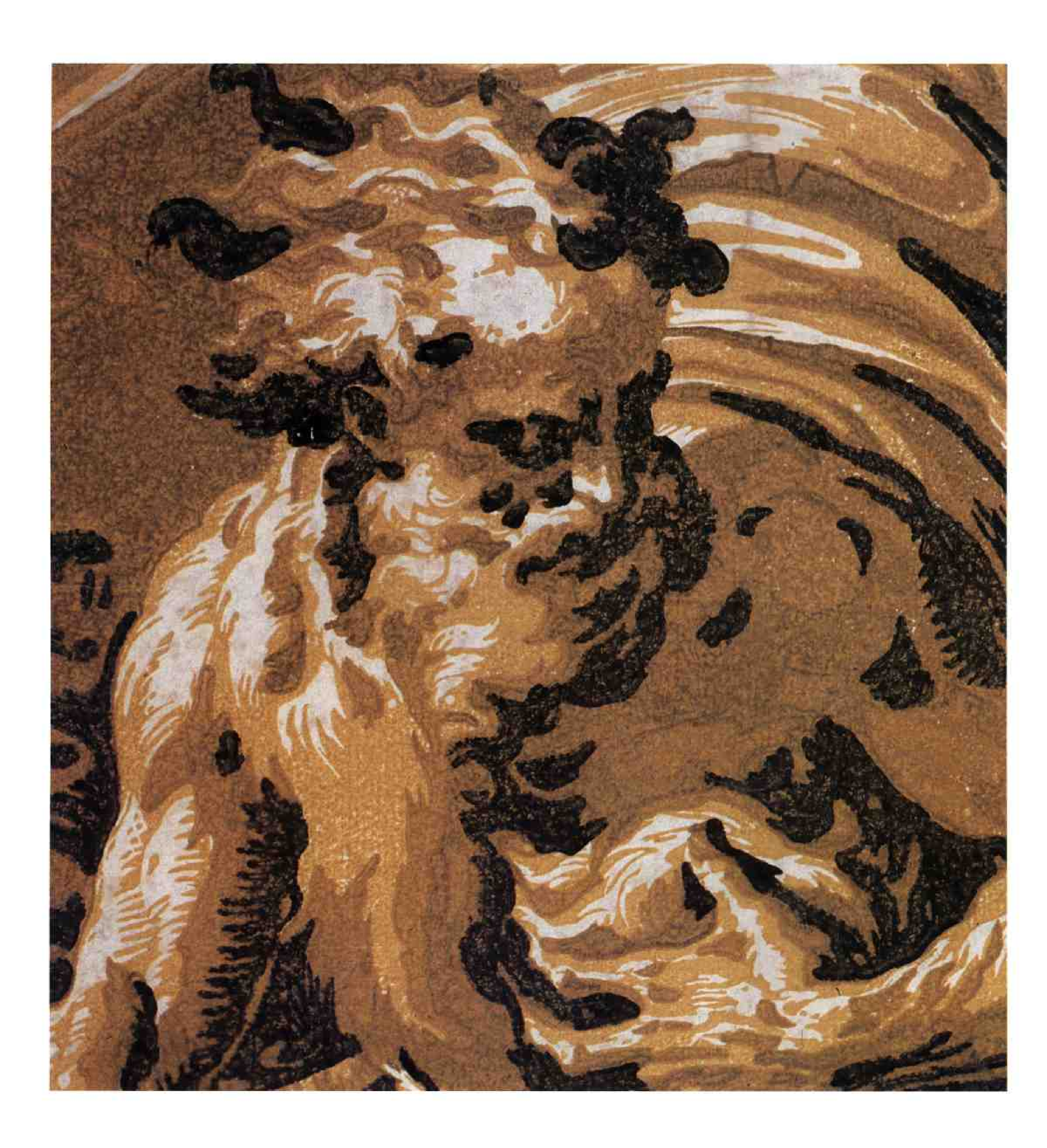

Итальянская гравюра
15–18 веков
4.

Очерки



по истории и технике гравюры



Итальянская гравюра 15-18 веков

Italian Engraving: 15th to 18th Centuries

4.

Москва
«Изобразительное искусство»
1987

Автор текста и составитель *О.И.Лаврова*

© Издательство «Изобразительное искусство», 1987

Около середины 15 века в Италии возникает искусство резцовой гравюры на металле, и почти одновременно приобретает художественную ценность ремесленная гравюра на дереве. Появившаяся на свет несколько позднее, чем в Северной Европе, итальянская гравюра при этом развивается полностью самостоятельно. Ее мастера, родившиеся и сформировавшиеся в культурном климате раннего Возрождения, хотя и не обладали с первых шагов технической виртуозностью своих немецких и нидерландских товарищей по профессии, зато сразу же обратились к самым передовым художественным проблемам, обусловленным исканиями итальянского гуманизма и высоким уровнем развития живописи и скульптуры в Италии 15 века. Двойная связь нового нарождающегося искусства с народным творчеством и художественной культурой раннего Ренессанса, переживающей в это время свой первый яркий расцвет, предопределили его высокое качество.

В гравюрах на меди и на дереве долго сохраняются исконные навыки декоративно-прикладного искусства. Резцовая гравюра на металле согласно легендам берет свое начало в мастерских ювелиров, а искусство гравюры на дереве так же, как в Германии и Нидерландах, уходит корнями в мастерство резчиков по дереву, изготовлявших печатные доски для набивных тканей, для игральных карт, для пряников и изразцов, а позже, с развитием книгопечатания, резавших шрифты, буквицы и книжные иллюстрации. Связь гравюры (и прежде всего гравюры на меди) с искусством живописи и скульптуры проявляет себя как в претворении сюжетов и композиций станковых и монументальных произведений в маленьких ранних гравюрах, известных под названием «ниелло», так и в живой заинтересованности в новом искусстве крупнейших мастеров 15 века, в их непосредственном участии в формировании приемов и стиля гравюры.

Традиция связывает происхождение гравюры на меди с техникой «ниелло». Термин «ниелло» означает прием, применявшийся ювелирами, начиная с эпохи средневековья; при работе над металлическими или серебряными изделиями, в том числе пластинами, предназначенными для украшения чернью, поверхность металла с нанесенным на ней рисунком, резанным вглубь, покрывалась черным порошком. Состоящий из серы и других компонентов, этот порошок назывался латинским словом «nigellum». Металлическая пластина разогревалась, и расплавленная черная масса заполняла углубленные борозды рисунка, оставленные резцом. После охлаждения изделия излишние части затвердевшего «nigellum» удалялись, и рисунок четко выступал на поверхности металла тонкими черными контурами, придавая произведению законченный и драгоценный характер. По-видимому, прежде чем приступить к последнему этапу работы с «nigellum», художники, стремясь проверить желаемый результат, заполняли бороздки резанных вглубь линий рисунка чернилами или темной краской, а затем на влажной бумаге делали пробные оттиски*. Так получались первые, поначалу случайные гравюры. Джорджо Вазари, итальянский живописец, архитектор и выдающийся историк искусства, приписывает их изобретение флорентийскому мастеру Мазо Финигверра, датируя рождение гравюр «ниелло» 1460 годом**. Однако утверждению Вазари трудно поверить. Множество гравюр на меди, появившихся в середине 15 века в Италии, а еще раньше в Германии и Нидерландах, не могли быть обязаны своим возникновением только одному мастеру, вероятно, такие пробы на бумаге естественно возникали во многих ювелирных мастерских. Среди дошедших до нашего времени ранних произведений этого типа выделяются несколько миниатюрных гравюр, которые, по выражению итальянской исследовательницы Мэри Питталуга, своей «драгоценной прелестью»*** обязаны малым размерам и тесному расстоянию между штрихами.

На крохотной поверхности гравюры «Поклонение волхвов» (115 × 105 мм) уместились тридцать две фигуры участников шествия, напоминая композиционно фрески Беноццо Гоццоли в палаццо Медичи-Риккарди во Флоренции (1459 — 1463).

* Объяснение термина «ниелло» приведено, в частности, в каталоге выставки итальянской гравюры из собрания Кабинета рисунков и эстампов галереи Уффици во Флоренции См Petrioli Tofani A M Stampe Italiane dalle origini all'Ottocento Firenze, 1975, p 10, n 16

** См *Вазари Дж* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, скульпторов и архитекторов М , 1963, т 2, с 514, 520

*** Pittaluga M L'incisione italiana del Cinquecento Milano, 1930, p 68

Создатель гравюры не знает еще законов линейной перспективы, инстинкт декоратора влечет его к заполнению пространства — и он вьет, как узор, процессию волхвов снизу вверх, справа налево. Из темной глубины «ниелло» выступают светлые, с легкими тенями фигурки Марии, Иосифа, королей-магов и совсем далеко — всадники, кони, верблюды и даже пастухи — персонажи другого сюжета, «Поклонения пастухов».

Еще тоньше и деликатней исполнен вписанный в круг портрет Бентивольо. Тонкие черты, нежный



профиль, грустное выражение лица гармонируют с цветами, возникающими вокруг юной фигурки. Уподобленная драгоценному ювелирному изделию гравюра напоминает чеканный медальон.

Для изящных «ниелло» характерны светлые формы, выступающие из темноты. Это могло стать своего рода изобразительным каноном, если бы возникшее в эпоху Ренессанса стремление окружить предмет пространственной средой не привело первых мастеров гравюры к отказу от темных фонов и к использованию художественных возможностей белой бумаги*.

Одним из первых шедевров нового искусства по праву считается «Портрет знатной дамы», сохранившийся в единственном экземпляре в собрании Берлинского гравюрного кабинета. Резцовая гравюра на меди выполнена мастером флорентийской школы, она датируется 1440 — 1450-ми годами. Только ювелир, осторожно работающий в малых формах и на дорогих материалах, мог провести такую чистую и изящную линию, как контур профиля дамы. Ее головной убор, драгоценное ожерелье, одежда заполнены тонко разработанным орнаментом. И эту сложную узорчатость тоже мог воссоздать только искусный мастер золотых дел. Именно в противопоставлении чистых поверхностей лица и шеи, ограниченных одним только контуром, декоративно-разработанным поверхностям головного убора, ожерелья и платья заключен основной художественный эффект этого произведения. Вместе с тем его особое очарование хранит следы соприкосновения мастерства ювелира с большим искусством раннего Возрождения. Нет сомнения, что эта гравюра несет в себе память об известных профильных портретах, вышедших из мастерских живописцев Доменико Венециано и Паоло Учелло*.

Дальнейшее развитие итальянской гравюры на меди направляется по двум путям: гравюра малой формы с легким изящным штрихом, подобно серебряному карандашу Боттичелли, и гравюра широкой и сильной манеры, идущая от перового штриха рисунков Поллайоло. Линеарный характер обеих манер надолго определил судьбы итальянской гравюры.

Само упоминание этих имен указывает на участие великих мастеров итальянского Возрождения в создании и развитии искусства гравюры на меди. И, действительно, они участвовали в нем, иногда непосредственно, то есть резали сами, как Поллайоло и Мантенья, или давали свои рисунки граверам, как это делал Боттичелли, а позднее Рафаэль, Микеланджело и Тициан.

В композиции гравюры «Триумф Вакха и Ариадны» в изящных воздушных формах с почти неощутимым контуром легко уловить черты стиля Боттичелли. В легкой, словно парящей группе вакханок, в танцевальном ритме их поступи угадывается сходство с его «Весной». Искусство ювелира в свою очередь внесло декоративный элемент в мелко разработанный мотив колесницы и в обрамление из виноградных кистей и листьев.

* Тип «ниелло» с его черным фоном нашел свое дальнейшее развитие в Болонье во второй половине 15 и начале 16 века в творчестве Пеллегрино да Чезена. В чисто декоративном плане, как белый узор на черном фоне, утратив связь с «ниелло», он продолжает жить в 17 веке.

* Помимо «Портрета знатной дамы» следует упомянуть еще несколько ранних итальянских гравюр, которые наглядно показывают плодотворное влияние ренессансного искусства Флоренции на становление итальянской гравюры. Композиция «Воскресение Христа», известная по единственному отпечатку в собрании Британского музея в Лондоне, прямо повторяет рельеф Луки делла Роббиа на тот же сюжет, заказанный в 1443 году для флорентийского собора.

Воздействие жестковатого реализма Андреа дель Кастаньо обнаруживают немногочисленные листы, награвированные анонимным Мастером Страстей из Вены. Даже в таких гравюрах, как «Христос во славе» (единственный экземпляр в графическом собрании галереи Уффици) и «Вознесение Марии», с их интенсивной орнаментальностью, особенности композиционной структуры, уравновешенность и ясное соотношение форм невозможно представить вне открытий нового искусства.



62.
Итальянский мастер 15 века (Флоренция)
Поклонение волхвов. Около 1460

63.
Итальянский мастер 15 века (Флоренция)
Портрет знатной дамы. 1440—1450

Авторство этой гравюры, как и многих других гравюр тонкой манеры, приписывается то Мазо ди Финигверра, ведущей фигуре во флорентийской гравюре середины века, то его последователю Баччо Бальдини, золотых дел мастеру, рисовальщику и граверу. Но, кажется, это последнее имя такое же собирательное, как имя Финигверра. Если сравнить «Триумф Вакха и Ариадны» с гравюрой «Ад» (1477), принадлежащей собранию ГМИИ им. А.С.Пушкина в Москве, также приписываемой Баччо Бальдини, окажется, что стиль изображения и манера технического исполнения в обеих гравюрах настолько различны, что не может быть сомнения в том, что они принадлежат двум разным художникам. В резком штрихе мастера «Ада», грубоватом и примитивном, нет ничего общего с деликатным штрихом автора «Триумфа». В полной противоположности с изяществом поз и построения групп в «Триумфе» находятся примитивная композиция «Ада», грубоватая выразительность лиц грешников и демонов и необычайная плотность заполнения замкнутых пространств их

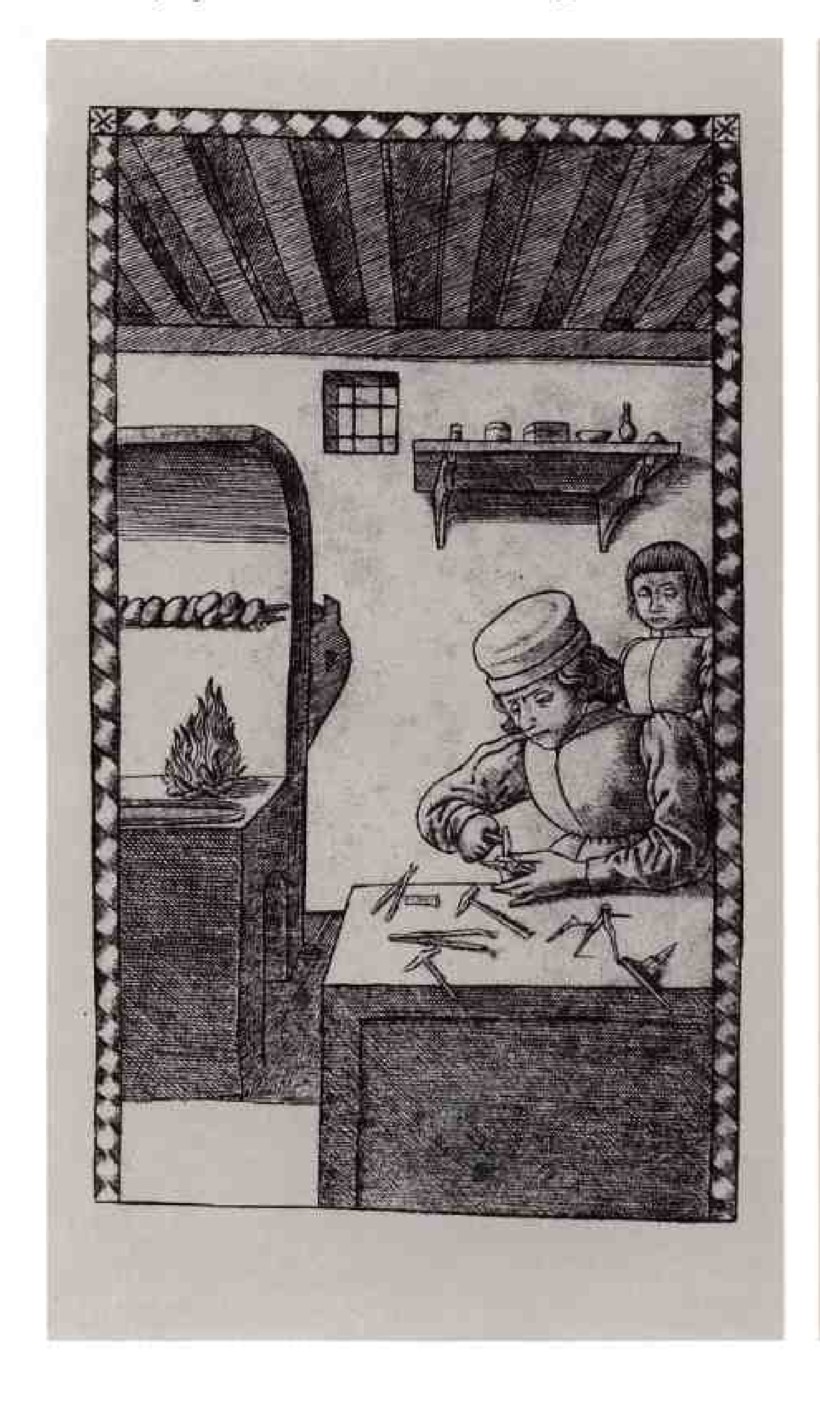


64.
Баччо Бальдини (?)
Ад. 1477

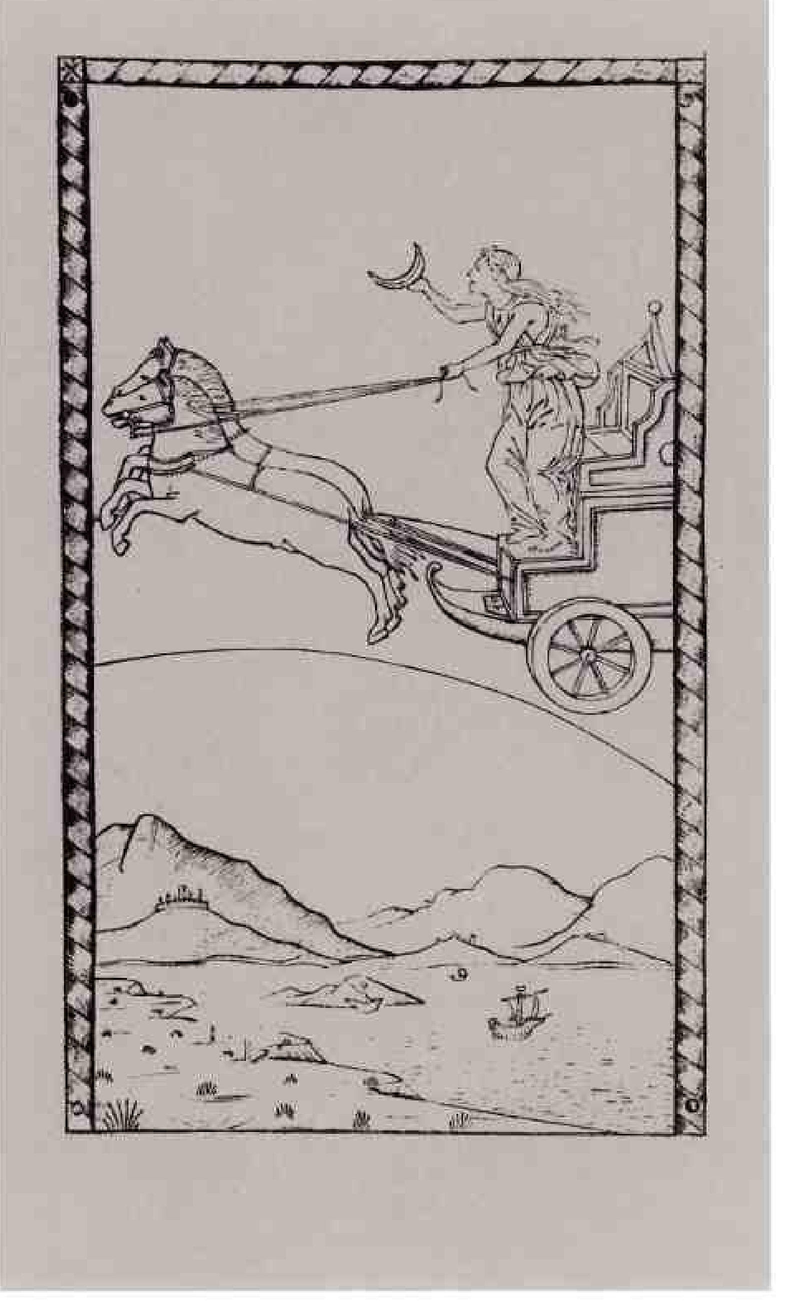
бесчисленными телами. Мастеру «Ада» нельзя отказать в смелой остроте замысла, в известной стройности композиции, расчлененной на четыре яруса, с языками пламени, бегущими снизу вверх, с огромной центральной фигурой Люцифера, но в этом листе нет тонкости предыдущих гравюр.

В знаменитом собрании ранней итальянской гравюры Британского музея находится самая целостная и стройная по композиции, самая увлекательная по жизненному настроению гравюра «Сад любви», превосходно вписанная в круг.

Одежды персонажей в этом листе, как и головной убор знатной дамы в гравюре из берлинского собрания, напоминают костюмы на французских и бургундских миниатюрах. Судя по этим атрибутам, портрет можно было бы отнести к первой четверти 15 века, но по стилю и построению линейной перспективы его следует датировать серединой столетия. Использование перспективы доказывает итальянское происхождение листа. Однако точка схода поставлена слишком высоко, что ведет к некоторым архаизмам: фигуры действующих



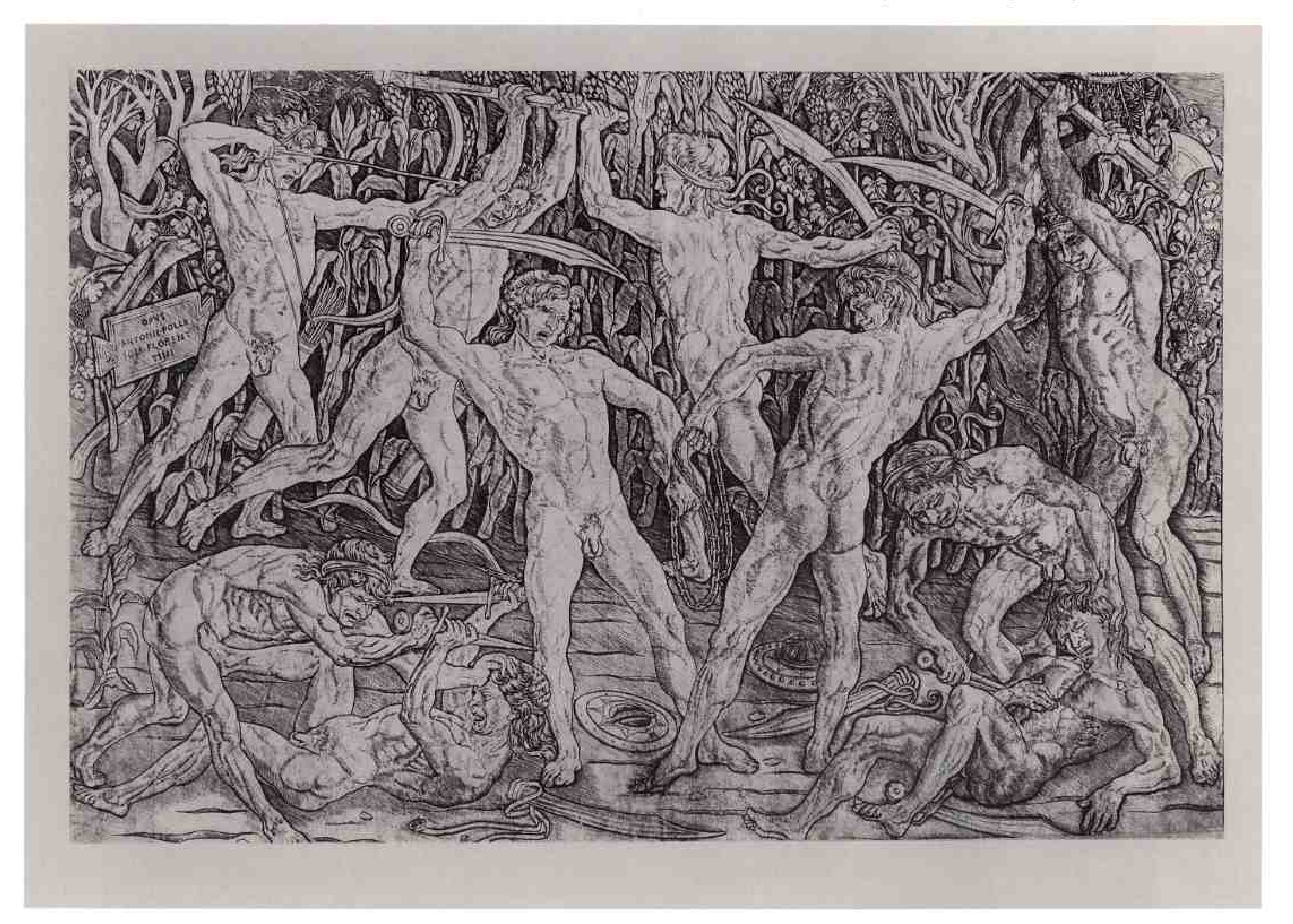
65.
Итальянский мастер 15 века (Феррара)
Ювелир. Из серии «Тарокки Мантеньи».
Около 1465



66.
Итальянский мастер 15 века (Феррара)
Диана. Из серии «Тарокки Мантеньи».
Около 1465

лиц, так же, как и остальные предметы, расположены друг за другом, словно подымаясь в гору. Особенно ясно этот резкий подъем проявляется в контурных линиях цветочных клумб. Очевидно, законы линейной перспективы еще не вполне усвоены мастером. Вместе с тем сама пространственность изображения, намеченная линией городских ворот, и еще в большей степени образный строй гравюры подтверждают ее итальянское, точнее флорентийское происхождение. И сюжет, и образы гравюры проникнуты подлинным духом «Декамерона» Боккаччо, написанного в 1350 году, но изданного только в 1470. Этот лист заставляет вспомнить также изысканное общество виллы Альберти, где разговоры об искусстве сопровождались музыкой и пением любовных романсов, рассказами новелл и старинных легенд, в свою очередь сменявшихся философскими рассуждениями.

И в «Триумфе Вакха и Ариадны», и в «Саде любви» ясно ощущается веяние эпохи раннего Ренессанса. Господствующие взгляды и настроения этого замечательного времени еще ярче отражены



67.
А. Поллайоло
Битва десяти обнаженных. Около 1475

в изящных образах так называемых тарокки — небольших гравюрах тонкой манеры, появившихся около 1465 года во Флоренции, Ферраре и других художественных центрах*. В собрании ГМИИ им. А.С.Пушкина в Москве хранятся изящные тарокки 15 века венецианского происхождения: их бледно-серый штрих напоминает карандашные рисунки, а более густой и черный штрих флорентийских тарокки скорее похож на рисунки пером.

В этих небольших гравюрах изображены различные сословия, искусства, нации, добродетели, символы планет, мифологические персонажи. С одной стороны, тарокки — это своеобразные замысловатые игральные карты, но вместе с тем они представляют собой как бы листы атласа или научного пособия, суммирующего образованность кватроченто. И, действительно, в образах и стиле этих гравюр отражены ведущие идеи Возрождения.

Первая из них — «Ювелир» — переносит зрителя в гуманистический мир эпохи, ставя в центре изображения человека, занятого работой в своей мастерской. Гравюра связана с одной из основных задач Возрождения — стремлением освоить линейную перспективу и поместить человека в четко построенный интерьер. Неизвестный автор почти подходит к решению этой задачи, а между тем гравюра создана за несколько десятков лет до знаменитого «Иеронима в келье» Дюрера.

С любовной точностью изображена обстановка мастерской золотых дел мастера, искусство которого было столь близко искусству гравера. Налево горн с разогревающимися золотыми слитками; у рабочего столика ювелир, в его руках молоточек и крошечная наковаленка, за его спиной ученик внимательно следит за каждым движением мастера, на стене маленькая полочка, где расположены различные снадобья и инструменты. Под гравюрой надпись «artixan», это слово обозначало в 15 веке и ремесленника, и художника, что отражало действительное взаимодействие, в котором находились тогда искусства и ремесла.

Гораздо мягче и деликатнее исполнены в тонкой манере нежным контурным штрихом с почти незаметной прозрачной светотенью листы «Диана» и «Купание Венеры». Возрожденные образы античных богинь вписаны в легко намеченный пейзаж. Необычен лаконизм маленьких изображений, впитавших в себя величайшие идеи Возрождения. В них решаются серьезные творческие задачи, которые ставили перед собой мастера этой замечательной эпохи. И в «Диане», и в «Венере» античные реминисценции проявляются так же, как и в «Триумфе Вакха и Ариадны». В «Диане» ощущается почти космическое пространство, в «Венере» переданы прекрасные пропорции обнаженного тела. Кроме того, в этих маленьких гравюрах те же проблемы, что и в живописи: размещение человека в интерьере, человек и природа.

Среди остальных картинок тарокки наиболее интересна так называемая «Primo mobile» («Первое движение») — то есть начало начал, первый



68.
А.Мантенья
Мадонна с младенцем. 1480—1490

* Речь идет о серии игральных карт, имеющих образовательный характер, известных под названием «Тарокки Мантеньи», т.е. по имени художника, которому они в прошлом приписывались. Группа этих гравюр известна в литературе как Серия E (по букве E в правом нижнем углу первых десяти гравюр) с тем, чтобы отличить ее от аналогичного по содержанию, но более позднего цикла гравюр (Серия S). Она включает 50 листов, которые делятся на пять групп, помеченные начальными буквами алфавита. Группы отличаются по сюжетам: различные человеческие сословия (гр. E, № 1 — 10), Аполлон и Музы (Д, 11 — 20), искусства (С, 21 — 30), Таланты и Доблести (В, 31 — 40), Планеты и Сферы (А, 41 — 50). См. Hind A.M., Early Italian Engraving. London, 1938, v. I, E. I, p. 234, n. 38

двигатель мира: женщина, едва касающаяся ногой сферы, другую, меньшую сферу поддерживает обеими руками и высоко поднятым коленом. Семантика этой гравюры соприкасается с самыми глубокими научными идеями эпохи. В ней воплощена мысль о движении сфер почти за сто лет до появления знаменитого труда Коперника «De revolutionibus», в котором доказывается вращение Земли. Предположения о движении Земли вокруг Солнца встречаются уже у античных философов Пифагора и Платона. Маленькая гравюра «Primo mobile» отмечает одно из проявлений характерного для эпохи Возрождения интереса к античной философии и как бы предвещает великие астрономические открытия 16 века.

Около 1475 года возникает первая по времени авторская подписная гравюра, подлинный шедевр крупнейшего художника флорентийской школы 15 века Антонио Поллайоло «Битва десяти обнаженных» (ок. 1475), или, как ее еще называют, «Битва нагих гладиаторов», исполненная в широкой манере. В своей единственной дошедшей до



69.
А.Мантенья
Битва морских божеств (левая часть). 1493

нас гравюре Поллайоло решительно освобождает язык нового вида искусства от всех препятствий технического характера, добившись тех же результатов, какие были завоеваны им в живописи и скульптуре. Но не только необычайные способности Поллайоло-рисовальщика помогли рождению нового гравировального стиля. Огромную роль в этом сыграл его опыт, приобретенный во время работы в мастерской ювелира, опыт, который научил художника передавать с помощью резца выразительную силу контура, напряженную динамику композиции, вибрирующую игру светотени. Используя быстрые зигзагообразные и параллельные линии, он стремится уйти от традиционной и несколько однообразной перекрестной штриховки, характерной для гравюр «тонкой манеры». Фон в «Битве десяти обнаженных» уже не сплошной и густой черный, как в «ниелло», скорее серебристо-серый, тональный, декоративно разработанный растительными мотивами, что позволяет мастеру выявить сильный черный контур сражающихся фигур. Этот контур подчеркивает разнообразные



70.
А.Мантенья
Положение во гроб

мотивы движения, на которые лишь намекает мускулатура, мягко обозначенная тонкой штриховкой.

Узорчатость, часто служившая в архаизирующих гравюрах для заполнения пространства и поэтому несколько беспорядочная, приведена теперь в стройную систему: четкие ритмы построения ясно ощущаются и просматриваются.

Фантастические растения на заднем плане связывают фон с фигурами гладиаторов. Ритмические связи оживляют упорядоченность рационального построения. В гравюре можно легко выделить центральную группу: две сражающиеся фигуры внизу и одна наверху. Новая триада получится, если объединить две правые фигуры (верхнюю и нижнюю) и третью, бросающуюся на врага с палицей в руках. Наконец, еще одно сочетание образуют четыре фигуры слева. Две фигуры верхнего ряда (стреляющий из лука и взмахнувший топором) и соответствующие им нижние группы согласно законам ренессансной композиции замыкают с обеих сторон все построение в целом.



71.
Д.Андреа
Танец четырех женщин

Впервые в графической практике Италии гравюра подписана. У ее левого края вверху за фигурой стреляющего из лука помещена дощечка и на ней надпись: «Opus Antonii Pollaiolli Florentini». Впервые гравюра осознается как подлинно художественное произведение, достойное подписи знаменитого автора. И в самом деле, она прославила имя Поллайоло не меньше, чем его живопись. Ее воздействие заметно в гравюрах многих великих мастеров, она оказала влияние и на Дюрера, и на Мантенью. Но даже если бы на этом редчайшем листе и не было подписи, авторство Поллайоло с легкостью можно определить по его характерным приемам: перовые рисунки художника исполнены тем же сильным, крепким, неуклонно бегущим контуром, такими же направленными к нему под углом мелкими параллельными штрихами, легко моделирующими поверхность.

Находясь в тесном единстве с живописью и рисунками Поллайоло, «Битва десяти обнаженных» имеет при этом самостоятельное значение. Именно с нее начинается в итальянском искусстве поворот к развитию гравюры большого стиля*.

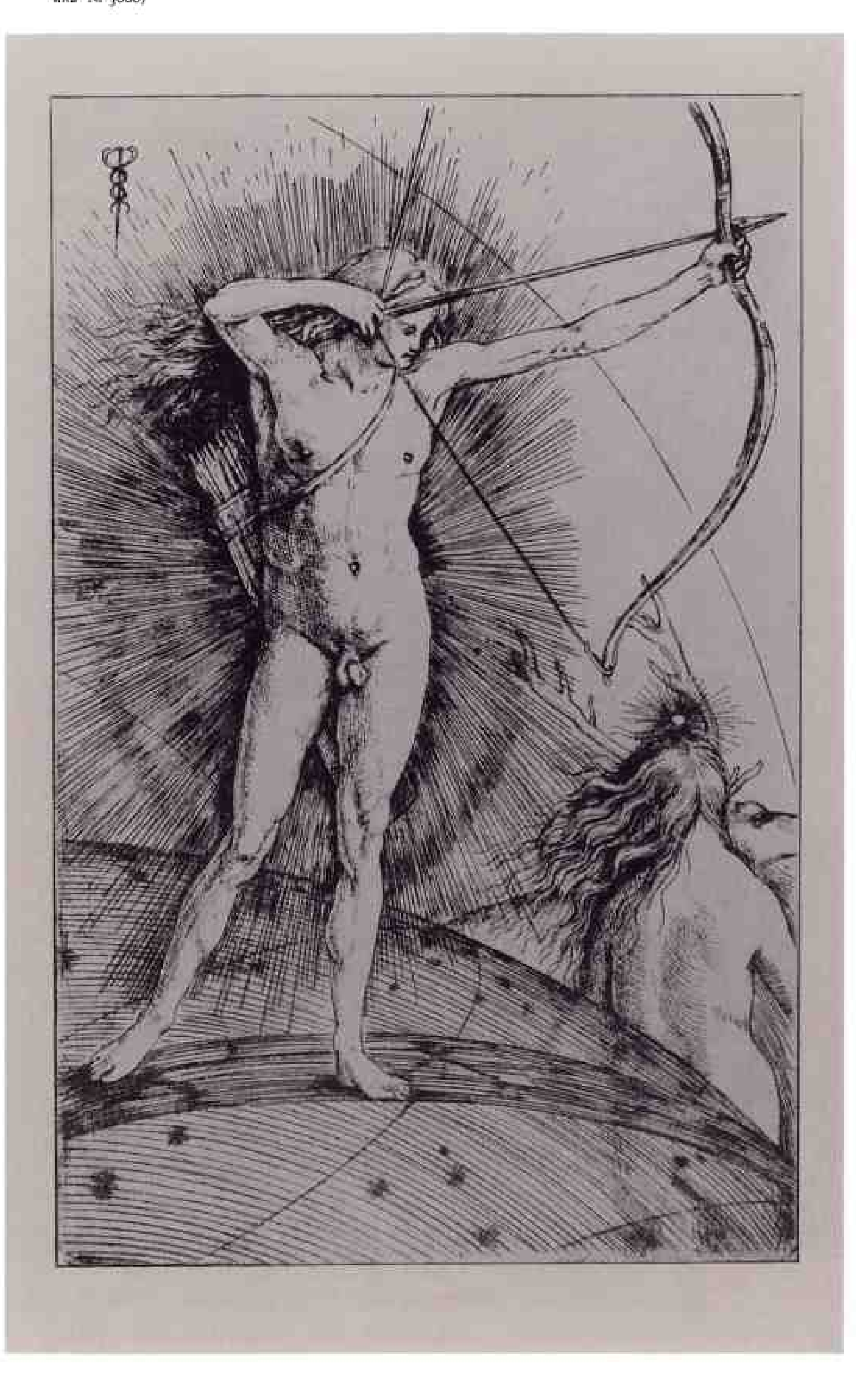
Мастером, в творчестве которого итальянская гравюра на металле достигла в 15 веке наивысшего расцвета, стал Андреа Мантенья, великий живописец и гравер Северной Италии эпохи раннего Возрождения. Опираясь на опыт Поллайоло, тщательно изучив основы флорентийского штриховедения, Мантенья в дальнейшем пошел собственным путем. В семи или восьми гравюрах, с достаточной уверенностью приписываемых этому мастеру, он добился того высочайшего уровня художественного лаконизма, который в 15 веке отличал зрелую итальянскую гравюру от современных ей северных образцов, чаще тяготеющих к анализу и детализации. По сравнению с обостренной динамикой и напряженной линеарностью Поллайоло, Мантенья утверждает и в графике характерную для его искусства тенденцию придавать образам ясную пластическую определенность, почти скульптурную осязательность. Но главное, его гравюры, не меньше, чем живопись поздних лет творчества, поражают сдержанной серьезностью в раскрытии глубинных переживаний и огромным пафосом в изображении человеческих страстей.

Обратившись к гравюре, по-видимому, около 1475 года, вскоре после завершения прославленного цикла фресок в Камера дельи Спози в мантуанском палаццо Дукале (1472 — 1474)**, Мантенья начинает с композиций мифологического содержания. В «Вакханалии с чаном» и несколько более поздней «Вакханалии с Силеном»* словно оживает мир разбуженных Ренессансом образов античных мифов. В техническом отношении ранние «Вакханалии» обнаруживают явную зависимость от стиля Поллайоло, но вместе с тем в них определенно звучит индивидуальное отношение Мантеньи к изобразительным задачам: четкая линия контура,

* Главным последователем Поллайоло во Флоренции в области гравюры был художник Франческо Росселли, брат известного живописца Козимо Росселли, с которым на основании его единственной подписной работы (Карты мира, 1506) связывают большое число гравюр широкой манеры, возникающих во Флоренции в последние десятилетия 15 века, в том числе такой известный памятник, как серию «Триумфы Петрарки». См. Hind A. M., v. I, B. II, n. 1 — 16

** Современная точка зрения на хронологию творчества Мантеньи-гравера, высказанная в 1973 году авторами каталога выставки «Ранняя итальянская гравюра из собрания Вашингтонской национальной галереи», была принята впоследствии многими исследователями. См. Levinson J. A., Oberhuber K., Sheehan J. L. Early Italian Engravings from the National Gallery of Art. Washington, 1973, p. 182 — 185, n. 73

* См. Hind A. M., v. V, p. 12 — 13, n. 3-4. Композиция «Вакх с Силеном» привлекла внимание А. Дюрера, исполнившего в 1494 году копию с нее (Вена, Альбертина, инв. № 3060)



72.
Я. ди Барбари (Маэстро дель Кадучео)
Аполлон и Диана. 1503—1504

уверенно скользя по затененным участкам, характеризует разнообразие движений и поз; особенности моделировки с оставленной не заполненной штрихами светлой полосой по краю формы подчеркивают объемную пластику монументальных и несколько статуарных фигур; симметрическая ясность построения придает композиции листа известную пространственную глубину.

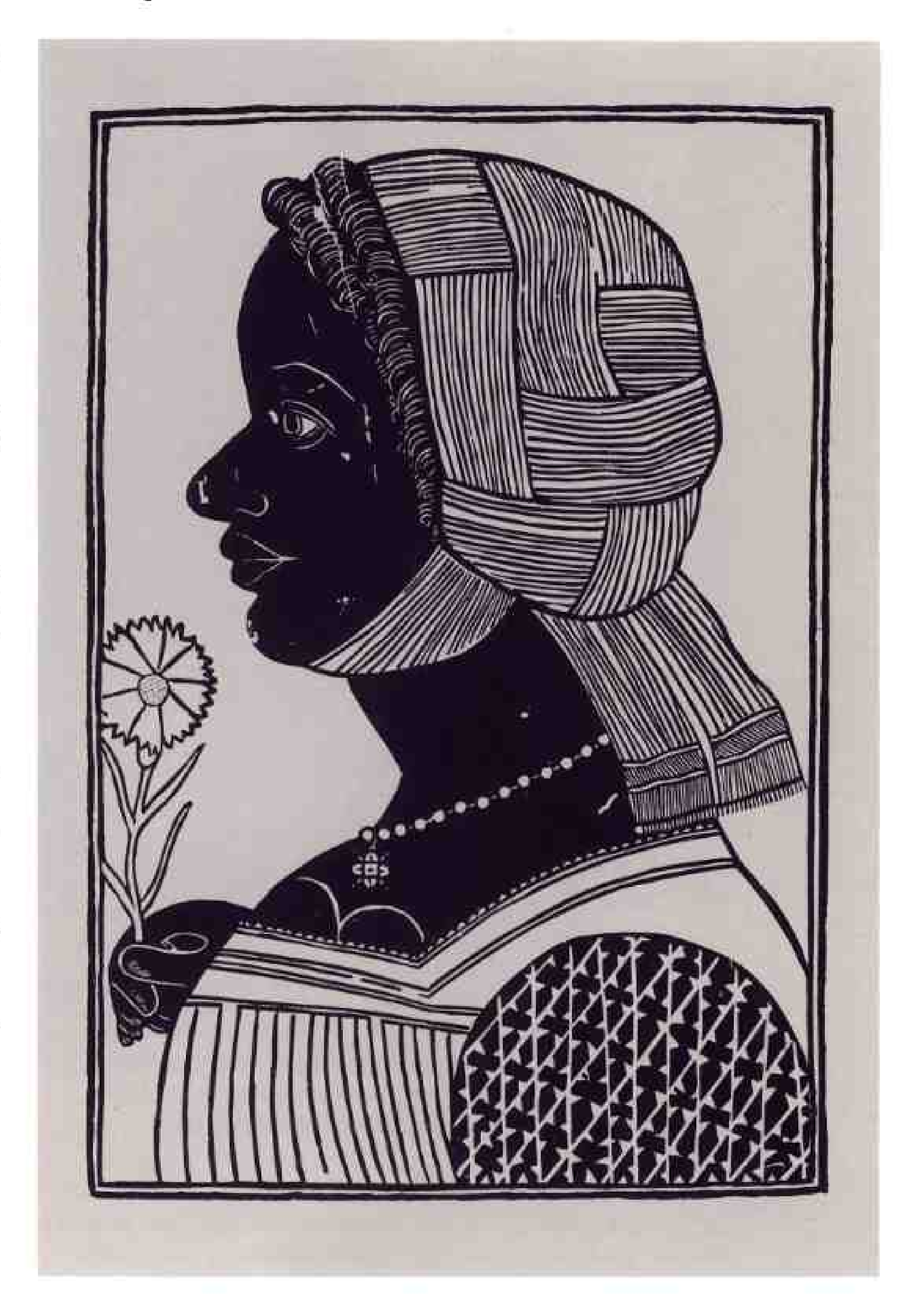
В двух гравюрах на сюжет «Битва морских божеств» (1493)* творческая сила Мантеньи настолько возросла, что он почти совсем отрывается от изобразительных принципов Поллайоло. Флорентийское наследие еще звучит в системе штриховки, в высветлении фигур на темноватом фоне, разработанном растительными мотивами. Но обнаженные фигуры уже не сливаются с фоном в единое декоративное целое. Они даны крупным планом. Детально изображенные, они живут самостоятельной жизнью. В сравнении с резко выделяющимися на темноватом фоне как бы загипсованными фигурами вакхических рельефов, разработанная пластика морских божеств, достигнутая прозрачными тенями и легкими очертаниями живописно трактованных обнаженных тел, сообщает им живую мягкость и гибкость. В листе, представляющем левую часть композиции, тонкий слой атмосферы обволакивает тела сражающихся, объединяя их уже не с фоном, а со средой — влажной средой болота, поросшего тростником. Стремясь придать изображению пространственность, Мантенья устанавливает далевые опоры для глаз: замок на горе и каменистые нагромождения на берегу слева. Впечатление усиливает статуя Нептуна, повернутая спиной к зрителю, лицом к едва намеченному пейзажу.

Во второй гравюре все полно движения битвы. Ренессансная упорядоченность композиции, ее деление на две части — по три фигуры в каждой — раскрывается не сразу. Диссонансам в движениях соответствует резкий диссонанс в образном строе: безобразная фигура Ненависти нарушает гармонию эллинистических реминисценций.

В «Битвах» Мантенья достигает монументальности, казалось бы, невозможной в скромных пределах гравюры. Однако именно это качество нарастает в его последующих работах, посвященных религиозной теме.

В течение долгого времени самой ранней гравюрой Мантеньи считалась «Мадонна с младенцем», в действительности исполненная между 1480 и 1490-ми годами. В этом произведении, вдохновленном скульптурным рельефом на тот же сюжет из мастерской Донателло**, отчетливо звучат трагические ноты, открывая для итальянской гравюры мир глубинных человеческих чувств и переживаний. Лаконизм исполнения, тонкий контур и параллельная штриховка, более широкая и свободная в фоне и предельно деликатная в моделировке лица и рук мадонны, строгая замкнутость композиции усиливают трагизм погруженной в скорбную думу женской фигуры, подчеркивая ее строгость и монументальность.

Высшее достижение творчества Мантеньи-гравера — «Оплакивание Христа». Мощный трагический пафос художника достигает в нем величайше-



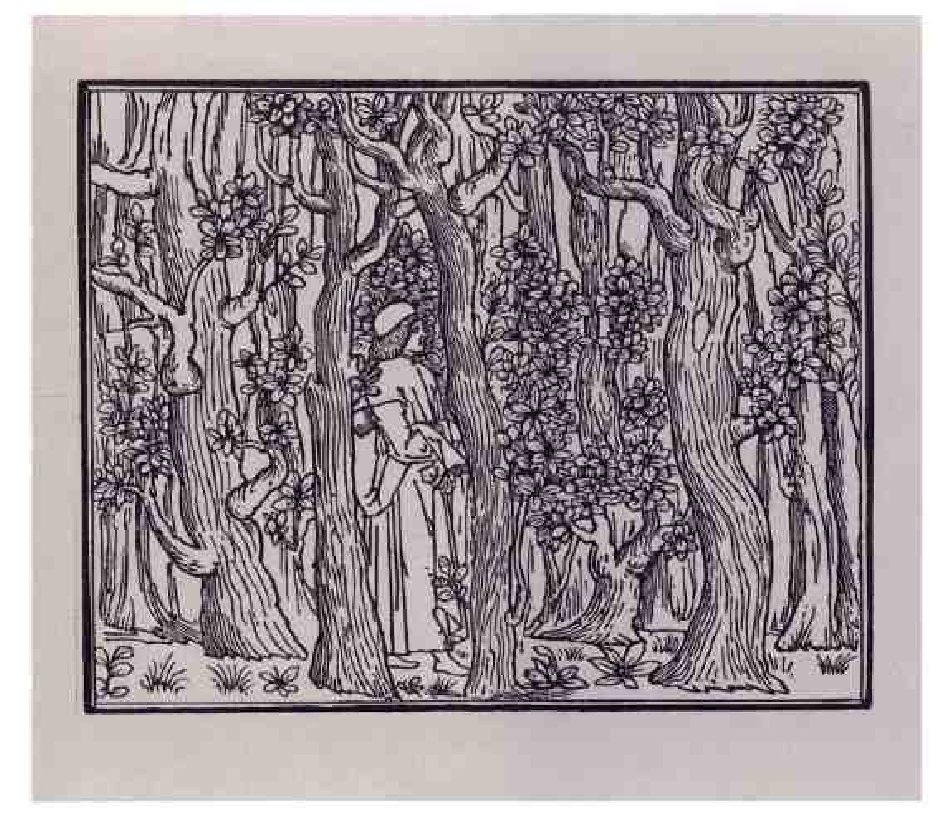
73.
Итальянский мастер 15 — начала 16 века
Негритянка

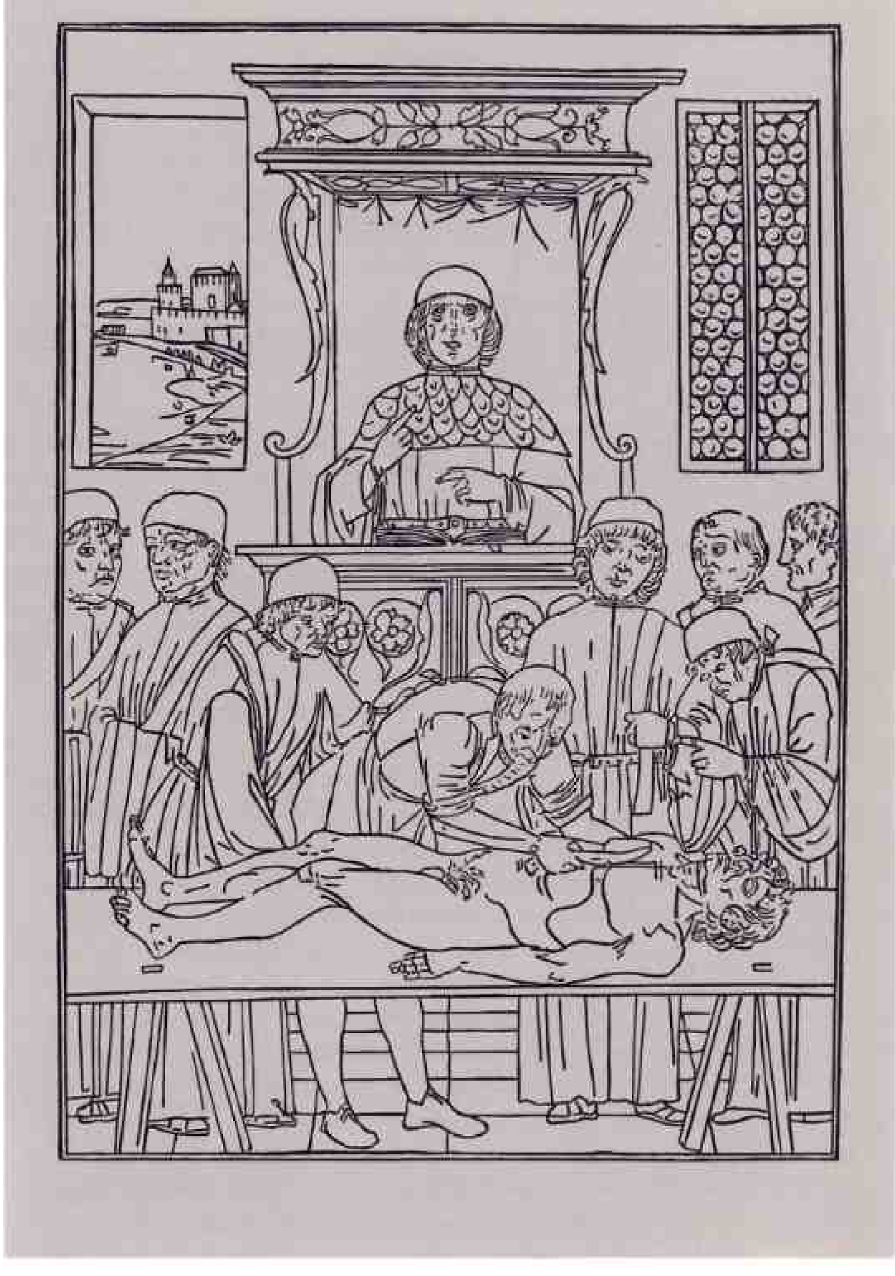
* Листы представляют собой левую и правую части общей композиции, датируемой исследователями 1493 годом. Основанием для такой датировки служит относящаяся к 1494 году зарисовка Дюрера правой части композиции (Вена, Альбертина). Сюжет гравюры, навеянный образами классического искусства, близок к сюжету рельефа, хранящегося в коллекции Виллы Медичи в Риме. См. Hind A.M., v. V, p. 15, n. 6

** См. Petrioli Tofani A.M. Stampe italiane dalle origini all'Ottocento. Firenze, 1975, p. 28, n. 29

го накала. Замкнутая, сжатая композиция усиливает напряжение скорби. По-разному, в различных градациях оно нарастает от безмолвного горя Лонгина-сотника, терзаний Марии Магдалины и крика Иоанна до трагического отчаяния рухнувшей замертво матери Христа. Событие принимает космический характер. Кажется, весь мир в нем участвует: земля колеблется и растрескивается, все приходит в движение, все стремится куда-то; голоса звучат, как огромный орган. Весь этот взрыв чувств запечатлен в малой форме гравюры, ее немногими средствами, так умело использованными, что именно лаконизм графического языка, его сдержанные силы и мощь вбирают в себя всю глубину сконцентрированной в теме скорби.

Ученики Мантеньи работали главным образом по рисункам учителя («Триумф Цезаря», «Бичевание Христа», «Снятие с креста», «Положение во гроб»). Но даже самые смелые и красивые композиции мастерской уступают и в замысле, и по качеству исполнения подлинным произведениям художника. При сравнении двух гравюр «Положе-





74.
Итальянский мастер 15 века
Иллюстрация к книге Ф.Колонна «Гипнеротомахия Полифила». Венеция. 1499

75.
Итальянский мастер 15 века
Иллюстрация к «Медицинскому трактату» Кетама. Венеция. 1493



76.
М. Раймонди
Лукреция

ние во гроб» Мантеньи и его школы становится ясно, как слабеет высокий пафос великого мастера в созданиях учеников: утрачены элементы пространства и времени, скала заняла в композиции слишком большое место, и поэтому сцена погребения стала казаться менее значительной; жесты и позы участников трагедии традиционны, они лишены патетики Мантеньи.

Среди учеников великого мастера выделяется Дзоан Андреа. Его «Танец четырех женщин» исполнен в обратную сторону с эскиза Мантеньи к четырем музам для картины «Парнас», написанной для студиоло Изабеллы д'Эсте. Кажется, сохранены приемы учителя: заштрихованный фон, параллельная штриховка под углом к контуру, иногда сопровождаемому аурой. Но серые тени, покрывающие иногда почти всю фигуру, никогда не встречаются у Мантеньи. Андреа хорошо передал легкую танцевальную поступь богинь. Однако жесткие складки их одежд носят чисто декоративный характер и не согласованы с движением фигур в гравюре.

У Мантеньи не было преемников. Его младший современник Джованни Антонио да Бреша в начале творческого пути имитировал его приемы, но потом начал подражать Дюреру и, наконец, переселившись в Рим, работал в манере Маркантонио Раймонди. Подражания этого художника довольно удачны, но контур излишне утрирован, штриховка местами положена слишком ровно. Вдохновенная речь Мантеньи у его подражателей превратилась в схему. И все же композициям «в духе Мантеньи» и даже копиям с его работ нельзя отказать в силе выражения и крепкой скомпонованности групп. Примером может служить гравюра Антонио да Бреша «Геркулес и Антей».

В конце 15 — начале 16 века в среде венецианских граверов возникает стремление к живописной передаче света и воздуха. Начало этой тенденции особенно заметно у художника из Виченцы Бенедетто Монтанья. Творческий путь этого мастера ясно обозначается как вехами двумя исполненными им гравюрами. В «Святом Иерониме» формы угловаты, контуры сильно очерчены и резко отделяют предметы от окружающего пространства, которое строится по ясно различаемым планам. Все изображение в целом четко построено, при этом дальние предметы представлены с той же резкостью, с какой они даются на первом плане.

В штриховке еще заметно влияние Мантеньи, но излишние детали мельчат изображение, «многословие» создает непереходимую грань между мастером и его последователями.

Композиция «Орфей» в основных чертах похожа на композицию «Св. Иероним» (1515 — 1517), но трактовка образов совершенно различна. Все контуры в «Орфее» смягчены. Потеряв свой ригоризм, штриховка стала разнообразнее; особенно важно, ново и интересно введение трепетных дрожащих штрихов, дающих возможность граверу достичь живой, колеблющейся светотени. В дальних планах формы сместились, в суммарно трактованных купах деревьев нельзя разобрать отдельных ветвей. Немногими средствами Монтанья передает все очарование лирической темы. В двух этих композициях заложен прообраз дальнейшего развития итальянской гравюры в конце 15 и начале 16 века.



77.
М.Раймонди
Портрет Пьетро Аретино. 1525

Художники стремятся достичь динамической живописной формы, растворяющейся в свете и воздухе, и для этого употребляют самые разнообразные графические средства, создают новые виды штриха и новые техники. Самой интересной фигурой среди мастеров Венеции раннего чинквеченто является Якопо ди Барбари — живописец, гравер, поэт и музыкант. Его штрих всегда передает оттенки мысли, чувства, настроения. Быстрый, острый, решительный в «Аполлоне и Диане» (1503 — 1504), он дает почувствовать движение



резца, а через это движение — прозрачную сферу, которая, кажется, бежит под ногами Аполлона, его неустойчивую фигуру, тысячу лучей, тонких и острых, стремительно исходящих из его сияния и, наконец, стрелу в натянутом луке, которая заостряет и завершает динамический образ.

В гравюрах «Св. Екатерина» и «Святое семейство» применен другой прием: длинные извилистые параллельные линии, пронизывая изображение, создают струящуюся переливающуюся ткань в одеждах святых.

Трактовка обнаженного тела у Якопо ди Барбари (например, в «Св. Себастьяне») далека от мужественных и мускулистых фигур Поллайоло и Мантеньи. Его изнеженные юноши переносят нас в Венецию «полумрака, мрамора и лютни». Придворный художник многих иностранных дворов, он всегда сохраняет венецианскую чувствительность, деликатность выражения, утонченность образов, столь непохожих на творения мощного духа Мантеньи. И все это скрыто за маской некоторой таинственности художника, прозванного Маэстро дель Кадучео по знаку, который он ставил вместо подписи на своих гравюрах и картинах. «Caduceo» — жезл греческого бога Гермеса, бога торговли, ремесел, промышленности, но вместе с тем бога тайных знаний, распоряжающегося сновидениями, проводника душ умерших, глашатая и посланника богов, объявляющего их волю.

Характерные свойства гравюры на дереве, другой важнейшей техники, нашедшей широкое развитие в Италии, выделяются при сравнении ее с гравюрой на металле. Особенно ясно выступают они при сопоставлении двух произведений, близких друг другу по времени, односюжетных и обладающих сходной композицией. Одна из них — уже известный шедевр флорентийской гравюры на меди «Портрет знатной дамы», исполненный около 1440 — 1450-х годов, другая — гравюра на дереве «Негритянка» из собрания ГМИИ им. А.С.Пушкина в Москве, которая может быть отнесена к концу 15 века*.

Все в этих двух портретах подобно друг другу, и все в них друг другу противоположно. Один и тот же принцип положен в основу композиции профильных изображений: чистой поверхности лица и шеи противостоит декоративная разработка головных уборов и одежды. Но в портрете негритянки лицо, шея, руки не белые, а черные и поэтому не нуждаются в контуре, имеющем такое большое значение во флорентийском портрете; резко выделяются они большим узорным черным пятном на белом фоне бумаги. Согласно каждому материалу найден характерный прием: в гравюре на меди — линия, в гравюре на дереве — пятно, и только несколько белых штрихов чуть моделируют черное лицо.

Разный материал и разные приемы исполнения создают совершенно различные по содержанию и художественному выражению образы. В портрете знатной дамы — тонкость, деликатность, благородство. Он настолько обобщен, что кажется почти отвлеченным от реального персонажа. В облике негритянки — сила, характерность, свежесть художественного восприятия и острая индивидуальная выразительность. Более живописный, чем флорентийский портрет, в пределах, возможных для графики, он предположительно может быть отнесен к произведениям граверов венецианского круга.

Как в истории гравюры на металле, так и в развитии гравюры на дереве, в 15 веке два центра имеют первенствующее значение: Флоренция и Венеция. Но во Флоренции граверы работали главным образом на металле, гравюре на дереве уделялось гораздо меньше внимания. Ее поздний расцвет относится к концу 15 века. Для небольших

* Лист из собрания ГМИИ принадлежит к числу гравюр на дереве так называемого фонда Сольяни. Деятельность семьи Сольяни из Модены, граверов, печатников и издателей, работавших в герцогской типографии, охватывает два века (с 1640 по 1830 год). В издаваемой ими разнообразной продукции особое место занимали своего рода народные лубки, для которых использовались оригинальные доски анонимных мастеров 15 и 16 веков. Лист ГМИИ является, по-видимому, отпечатком 17 века с доски конца 15 столетия.

иллюстраций, очень изящных и тонких, характерны линеарно исполненные фигуры. Они исполнялись на заштрихованном фоне, особенностью которого является белый штрих, полученный обрезанными внутрь тончайшими канавками или выдолбленными точками и мелкими штрихами. Для ранней флорентийской гравюры на дереве формирующим началом были пустоты, а не выпуклые печатающие поверхности, как в листе «Негритянка». Характерный пример такой техники можно видеть в иллюстрации к «Благочестивым восхвалениям» разных авторов. Действенное начало этих иллюстраций воплощено в белых фигурках молящихся и воспевающих хвалу мадонне, которые выделяются на фоне, испещренном белыми же штрихами. Черным отмечены только немногие детали: сияние вокруг мадонны, пояски на певчих, сумочка у пояса и платок в руках самого младшего из них и крошечные шапочки на фигурках в глубине изображения. Черный цвет дает здесь глазу необходимую опору. Так же как фигурки, выполнен и бордюр в виде узора из белых крестиков на черном



78.
Дж. Кампаньола
Христос и самаритянка. 1510

79.
Н.Больдрини
Стигматизация св. Франциска

фоне — характерное оформление флорентийских гравированных иллюстраций.

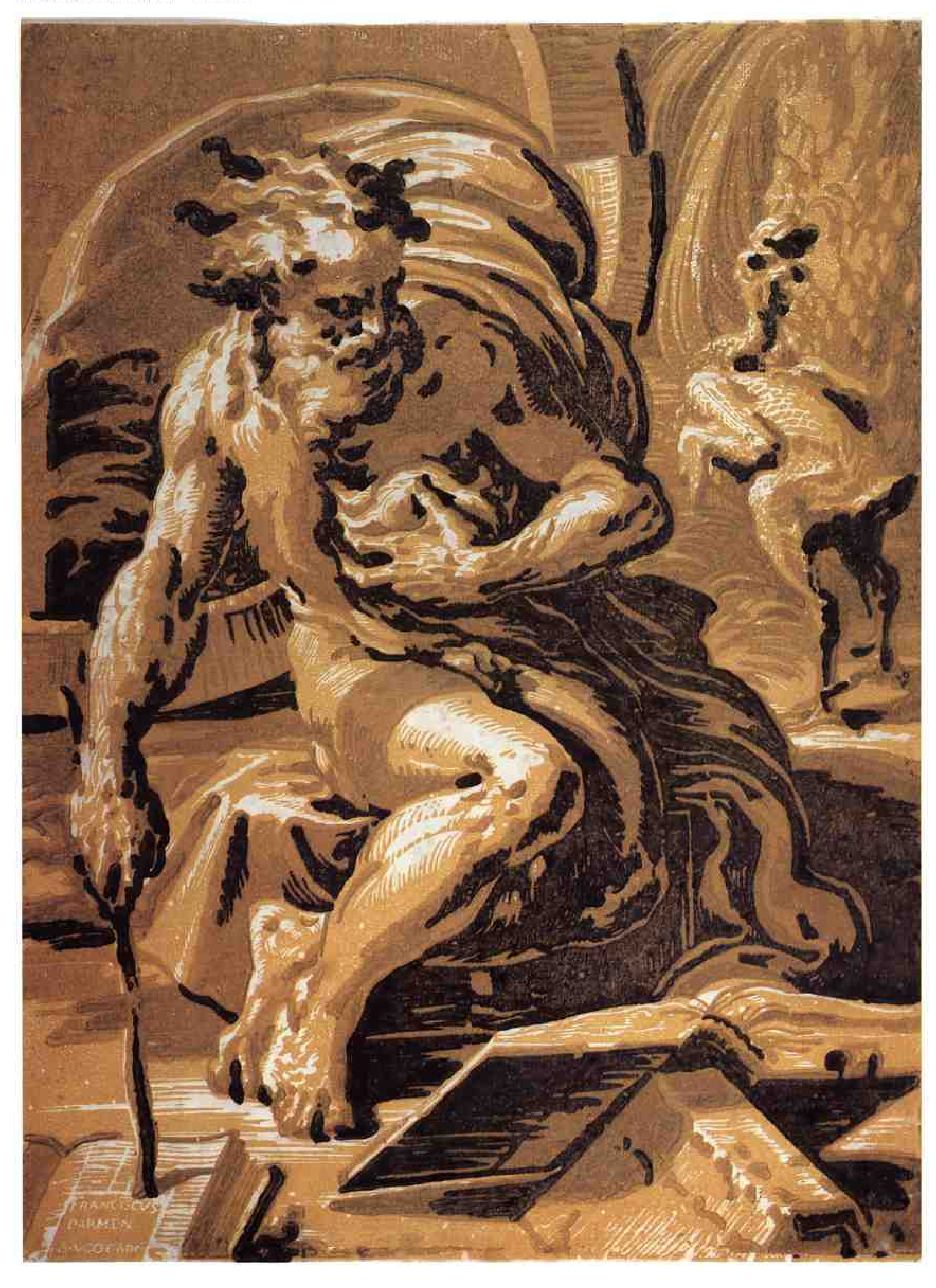
Простая композиция полна значения: мадонна и соприсутствует молящимся, и отделена от них архитектурой алтаря, к которому надо подняться на ступеньку, но арочные пролеты алтаря связывают его пространство с пространством комнаты. Группа трех юношей-певчих выступает вперед, она ближе всех к алтарю, но и они отделены от него пространством, создающимся пролетом окна, за которым открывается другой мир. Группа молящихся тоже обособлена делением стены, обозначенным белой чертой. Она сливается в единое целое, образуя своеобразное «трио».

В области гравюры на дереве гегемония надолго сохраняется за Венецией. Венецианские ксилографы очень рано начинают улавливать первые признаки новых живописных устремлений, которые проявились в северной гравюре уже в 15 веке, а в 16 составили если не главное в венецианском искусстве, то во всяком случае одну из самых существенных проблем. В ее решении гравюре на дереве



80.
Дж.Сколари
Св. Георгий

81.
Уго да Карпи
Диоген. После 1527



предстояло сыграть весьма значительную роль. Первые известия о венецианских граверах дошли до нас из прошения резчиков по дереву и изготовителей игральных карт. Обратившись в 1441 году в венецианский сенат, они просили защиты от наплыва конкурирующей иностранной продукции, приводящей их ремесло в упадок. Возможно, эти просители были простые ремесленники, но очень скоро, уже к середине 15 века, венецианская гравюра на дереве заняла надлежащее ей место. Подобно гравюре на меди, в Венеции первые художественные гравюры на дереве во Флоренции были исполнены в характерном линеарном стиле.

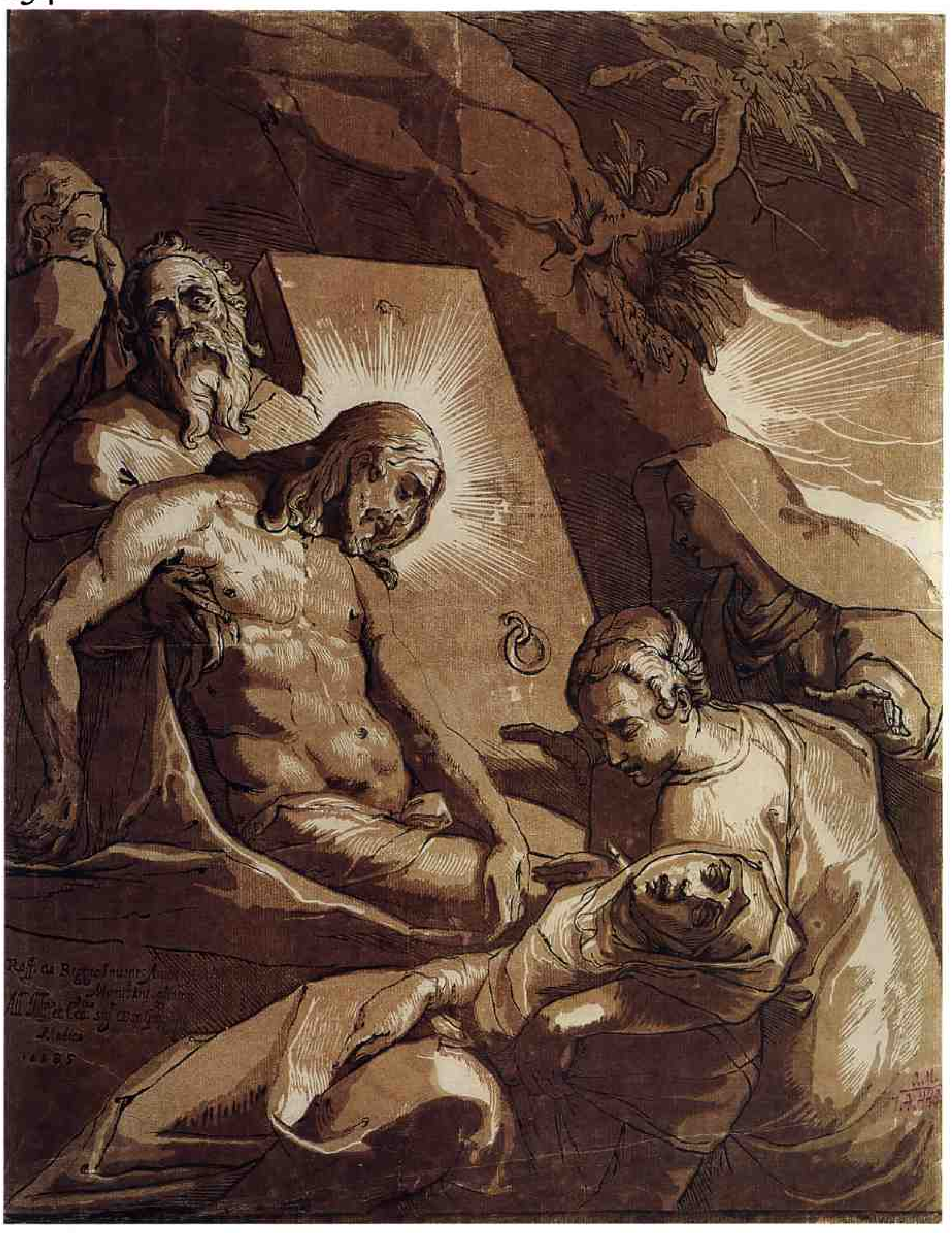
В прекрасном листе с изображением Антония Падуанского (ок. 1450) безукоризненная строгость стиля проявляется в чистых архитектурных линиях монастырского дворика и гармонирующих с ними длинных контурах ниспадающей одежды святого. Ни один штрих внутреннего рисунка не нарушает прозрачную гармонию тонких непересекающихся линий; черные пятна церковных окон, тени в арках, тени в широких рукавах одежды святого, по-



82.
Уго да Карпи
Чудесный улов рыбы. С композиции Рафаэля

83.
Антонио да Тренто
Сивилла Тибуртинская и император Август. По рисунку Пармиджанино





ложенные ровно, сплошным зачернением, напоминают басовые ноты, дающие опору звучаниям верхних регистров.

В этой гравюре венецианская склонность к живописной выразительности пятна еще только зарождается. Там, где гравюра оставалась чисто линеарной, на помощь приходили живописцы, мастера, раскрашивавшие гравюры. Отсутствие внутренней разработки в контурном рисунке открывало перед ними большие возможности. В гравюре «Распятие» из сюиты «Страсти господни» Иеронимо ди Санктиса красочные пятна положены так свободно, что «перекрывают» линеарную основу и явственно обнаруживают стремление к живописному началу. Даже в пределах линеарного стиля, в черно-белых листах венецианские граверы тяготели к живописности, придавая штриху гибкость, живость, свободное и разнообразное движение. В упомянутых гравюрах Иеронимо ди Санктиса, восходящих к середине 15 века, в коренастых фигурах слуг, палачей и людей из народа линеарный стиль оживлен крепким штрихом, изгибающимся в смелых ракурсах их фигур, возможно, наблюденных в натуре; длинные, непересекающиеся линии оставлены для изображения ведущих персонажей в сценах, исполненных скорби и тишины («У креста»). В некоторых из гравюр этой сюиты, как, например, в листе «Благовещение», живо звучит стремление к декоративной разработке всего листа в целом: в архитектуре подчеркнуто причудливое убранство; тяготение к пятну находит свое выражение в густо заштрихованных деталях.

Стремление к декоративности решения ярче всего выражено в титульном листе, принадлежащем тому же Иеронимо ди Санктису. Прозрачная, подобно кружеву, чисто линеарная гравюра разделена на три пояса, или, вернее, на три сферы: нижняя — земля с ее травами, цветами и фигурками животных; верхняя — небо, где звезды, солнце, луна отделены от средней сферы декоративно разработанным пояском из небольших облачков. Свободное пространство средней сферы оставлено для трех аллегорических фигур — Урании, Астрономии и Птолемея. Их контурный рисунок оживляют параллельно заштрихованные отдельные части гравюры: длинные волосы Урании, ее компас, гемисфера в руках Астрономии и украшения одежды Птолемея. Эти заполненные сближенными линиями детали центрального изображения перекликаются с узором звезд и цветочными мотивами внизу на земле, собирая воедино всю композицию. Легкий и свободный штрих, склонный к округлению декоративных форм, также объединяет все три части гравюры.

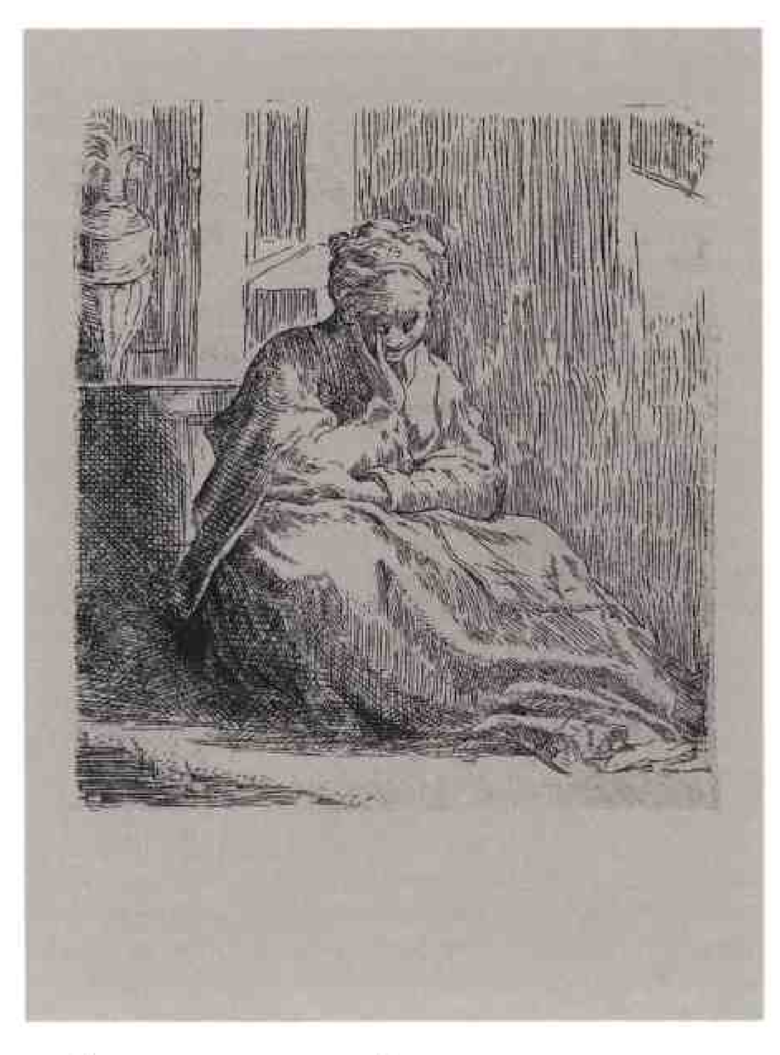
Еще быстрей и свободней, то круглясь, то резко ломаясь под углом, бежит рисующая линия в иллюстрациях к «Библии Малерми» (1490). В них много непосредственной живости, особенно в маленьких бытовых сценах, где гравер с увлечением рисует мастерскую кузнеца, его рабочие инструменты, струящееся вверх пламя очага, фигурку сына (или помощника), хозяйку дома с веретеном в руках. Несмотря на множество изображенных предметов, очень мелких в силу миниатюрных размеров гравюры и перекликающихся своими очертаниями с печатным набором, в непритязательном рассказе нет неясностей. Он ведется просто и непринужденно, сцена полна движения, что



84.
А.Андреани
Положение во гроб. По рисунку Раффаэллино да Реджо. 1585

85.
А.Андреани
Принесение во храм. По рисунку Франческо Сальвиати

выгодно отличает ее от несколько искусственной сдержанности персонажей в тарокках, гравированных на меди. В иллюстрациях Библии наивный реализм раннего Возрождения нашел свое полное и ясное выражение. Он проявил себя раньше всего именно в иллюстрированной гравюре и особенно в тех листах, где рисунок подробно следует за содержанием текста. С присущей им светской направленностью граверы вносили в религиозные композиции реальные сцены. Их убедительности способствовал свободный и крепкий штрих.



Развитие венецианской гравюры на дереве, к концу века почти всецело перешедшее в область иллюстрирования, заканчивает эпоху кватроченто шедевром венецианской типографии Альда Мануция — оформлением книги брата Франческо Колонна аллегорического романа «Гипнеротомахия Полифила», изданного в 1499 году.

«Гипнеротомахия Полифила» — роман сложного и запутанного содержания, в котором мистические мотивы соприкасаются с эротикой. В фантастических описаниях архитектурных памятников и картин высказываются взгляды на искусство с характерным для эпохи увлечением античностью. Исследователи романа отмечают его зависимость от «Божественной комедии» Данте и от поэмы «Любовное видение» Боккаччо. Художник книги сохраняет и развивает дальше венецианский линеарный стиль, усвоив все его разнообразные приемы. Иногда иллюстрации, лишенные какой-либо внутренней разработки, в строгости контуров почти достигают лаконизма формулы, иногда это просто чертежик обелиска, фонтана, декоративной вазы. Встречается и широкая пространственная трактовка пейзажа, исполненного мягкими свободными линиями, как в иллюстрации «Полифил, лежащий под деревом», отмеченной справа внизу буквой «Ь» (подпись резчика или типографский знак?). В небольших иллюстрациях с мелкими фигурками можно видеть живые штрихи, напоминающие художественный язык «Библии Малерми», но в некоторых листах движение линий как контурных, так и внутреннего рисунка, даны в ритмическом чередовании с просветами белого поля бумаги («Полифил, идущий через лес»). Разнообразие приемов и почерка говорит об участии нескольких художников в иллюстрировании романа. Однако в книге в целом и в стиле отдельных рисунков ощущается объединяющее начало. С особой ясностью оно прозвучало в строгой простоте обрамления, прозрачной четкости архитектурных форм, то служащих фоном, на котором разыгрываются события (иногда предельно динамичные, например, «Полифил, убегающий от дракона»), то свободно возникающих на страницах книги. Следуя за текстом, иллюстрации в то же время соподчинены страницам книги, их построению, их декоративному убранству. С ними сочетаются и буквицы с плетеным и цветочным орнаментом, и разнообразные наборы, служащие для выделения из итальянского текста латинских изречений. Книга Альда Мануция действительно подлинный шедевр гармонии и ритма линеарного стиля, которым искусство книги достойно заканчивает 15 век.

В начале 16 века развитие гравюры в городах-государствах Италии меняет свои пути. В связи с кризисом в политической и социально-экономической жизни страны почти прекращается прежде оживленный обмен культурными ценностями между ее городами. Отдельные школы следуют судьбе своих государств: одни из них исчезают, другие приобретают самостоятельность и вырабатывают каждая свой собственный стиль.

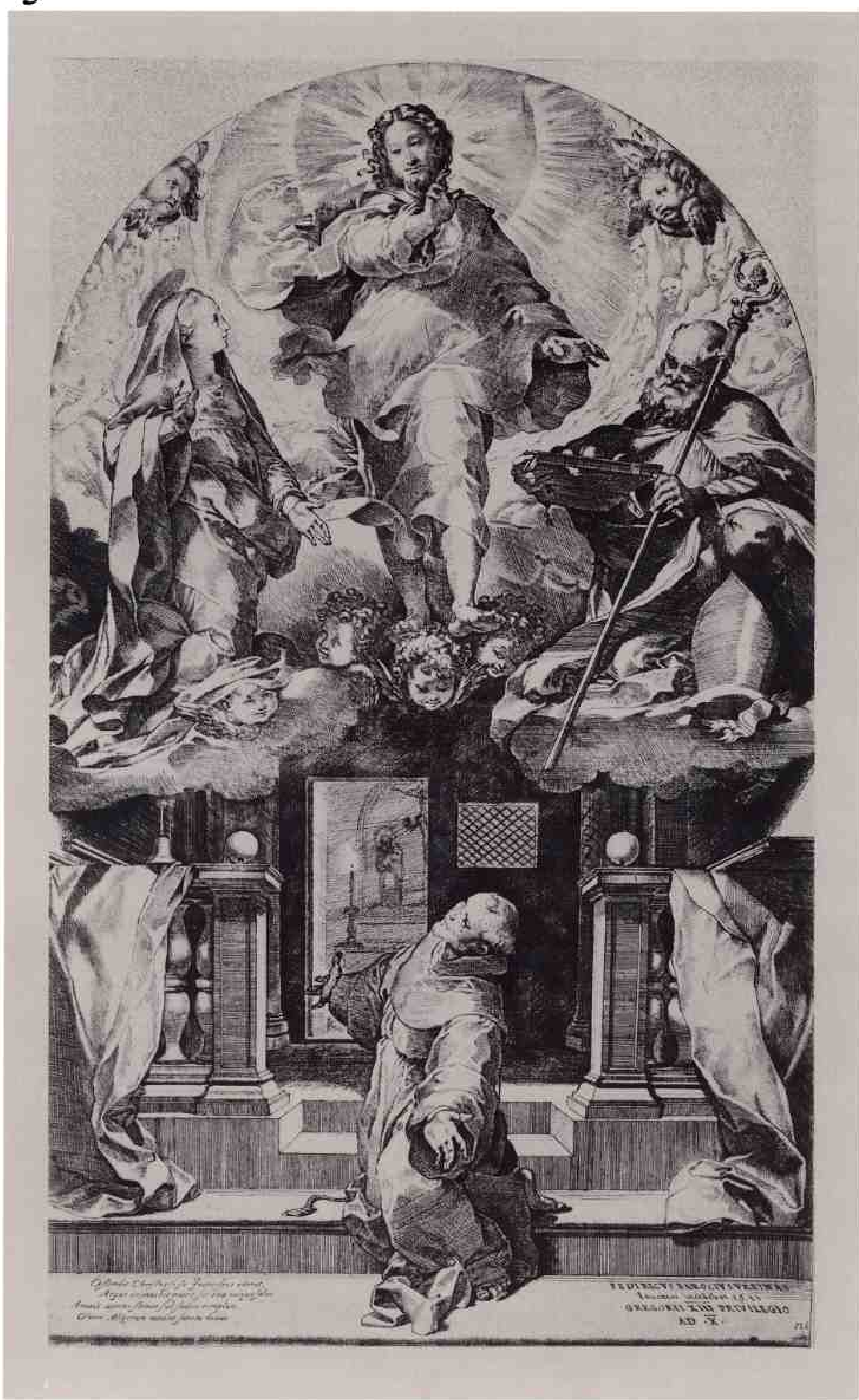
Флоренция после неудачной борьбы за республиканские свободы, после осады ее войсками Карла V приходит к реставрации Медичи и полному разорению страны. Папская область еще сохранила свою независимость, в то время как юг Италии вместе с Неаполем был завоеван испанцами, а Ломбардия то отражала нашествие французов, то делалась их легкой добычей.

В 16 веке главным художественным центром страны становится Рим. Около 1510 года в Риме начинает работать Маркантонио Раймонди, приобретший быстрый успех и славу первого итальянского гравера. Раймонди родился в Болонье, городе, знаменитом своей ученостью, и получил здесь основы гуманистического образования, потерявшего, однако, к концу 15 века свежесть мысли, характерную для кватроченто. В Болонье Раймонди учился у Франческо Франча — золотых дел мастера и искусного ниеллиста. От него он унаследовал старую манеру гравирования, идущую от мастеров Флоренции и Северной Италии. В ранней гравюре Раймонди «Орфей и Эвридика» светлые фигуры ясно отграничены от заштрихованного фона твердым контуром; мягкие неперекрещивающиеся штриховки слегка моделируют формы. Но получив от старых мастеров приемы гравюрной техники, Раймонди не мог проникнуть в глубину и величие образного строя их произведений и долго оставался в пределах поэтики ниелло. Сами сюжеты его последующих гравюр, таких, как «Суд Па-



86.
Ф.Маццола, прозванный Пармиджанино
Святая Таида. Около 1524

87.
Я.Негретти, прозванный Пальма Младший
Юдифь с головой Олоферна



88.
Ф. Бароччи
Святой Франциск Ассизский. 1581

89.
А. Карраччи
Пьета (Оплакивание из Капраролы). 1597

риса», «Приам и Тисба», свидетельствуют о падении героической темы, высоко поднятой в искусстве 15 века.

Особая чуткость гравюры ко всем настроениям искусства эпохи в творчестве Раймонди обернулась своей отрицательной стороной. Художник пристально изучал великие образцы: картон Микеланджело «Битва при Кашине», гравюры Дюрера и Луки Лейденского, рисунки Рафаэля. Каждый из них оставил свой след в его мастерстве. Отдельные заимствованные мотивы молодой художник искусно соединял в единое целое. Раймонди создавал произведения, безупречные по технике, но обнаруживающие в их авторе черты начетчика от искусства.

В ранней гравюре мастера «Венера, Марс и Амур» (1508) черты эклектики особенно заметны, хотя и завуалированы превосходной композицией, естественно соединяющей разнородные мотивы: фигура Марса заимствована из античной скульптуры (Раймонди использовал в ней знаменитый Бельведерский торс), замок на заднем плане взят у Дюрера, высокий пень с голой веткой — из произведений школы Мантеньи. Новое, что отличает лист Раймонди, — это переход от характерной для 15 века гравюры-рисунка к награвированной картине, положившей начало репродукционной технике гравюры, которая впоследствии широко распространится по всей Европе. Новые цели продиктовали коренное изменение системы гравирования, принятой как во Флоренции, так и в Венеции. У Раймонди линии закругляются, стремясь идти по форме; чтобы углубить тени, он начинает перекрещивать штрихи, чем кладет начало манере, противоположной той, которую изобрел Поллайоло, утвердил Мантенья и на протяжении трех веков развивала Венеция.



Любовный сюжет с чуть заметным налетом воздействия рыцарских романов, какой-то особый отзвук придворного стиля не могли не понравиться папе Льву X, сыну Лоренцо Медичи, унаследовавшему от отца склонность к изящной и жизнерадостной жизни и не слишком вникавшему в серьезные политические проблемы. При дворе Льва X Раймонди встретился с Рафаэлем, и эта встреча имела кардинальное значение для творческого роста художника. Рафаэль обычно давал Раймонди наброски, которые он, самостоятельно перерабатывая, добавляя рисунок, претворял в законченные произведения. Одной из лучших гравюр Раймонди с рисунков Рафаэля заслуженно считается «Лукреция». По рассказу Вазари, она привела в

восторг великого мастера из Урбино. Контур у гравера легкий, деликатный, лист решен в нежных серых тонах, и даже в наиболее темных местах Раймонди сохраняет прозрачность параллельной штриховки. Тонкие ритмы объединяют фигуру Лукреции с архитектурным мотивом фона: она удачно вписана в пролет арки, изгиб которой повторяет ее голова, склоненная к плечу. С глубоким и искренним чувством передает Раймонди широкий жест отчаяния и по контрасту с ним погасшее лицо Лукреции с закрытыми глазами.

Из Венеции доходило до Рима свежее веяние непрерывных поисков в области передачи света и цвета.

Это стремление к живописности нередко проявлялось в графике, может быть, настойчивей, чем в живописи, поскольку в графике оно было трудней для достижения.

Несомненно, под влиянием венецианских импульсов создал Раймонди свой шедевр, полный жизненной чувственной силы портрет венецианского поэта Пьетро Аретино (1525).



90.
А. Карраччи
Святое семейство. 1590

Вазари предполагает, что оригиналом гравюры был портрет, написанный самим Раймонди, Мэри Питталуга считает автором оригинала Себастьяно дель Пьомбо*. В мягкой живописной манере, в которой награвирован портрет, в прекрасной передаче тугого шелка одежды, в выражении проскользнувшей в лице тревоги, в его поразительной интеллектуальной силе нельзя не видеть своеобразного отражения стиля великих венецианских мастеров. Делаборд** полагает, что портрет был сделан в 1525 году после процесса, вызванного скандалом из-за иллюстраций к «Sonetti lussori» Аретино, награвированных Раймонди. Иллюстрации были уничтожены по приговору папского суда, а сам Раймонди попал в тюрьму и был освобожден лишь по ходатайству Аретино перед папой Климентом VII. После 1525 года в творчестве Раймонди наступает заметный спад. Его листы становятся суше и темнее; тени насыщенны, но холодны и неподвижны, штрих грубеет. По-видимому, в создании гравюр последнего периода важное место принадлежало ученикам мастера.

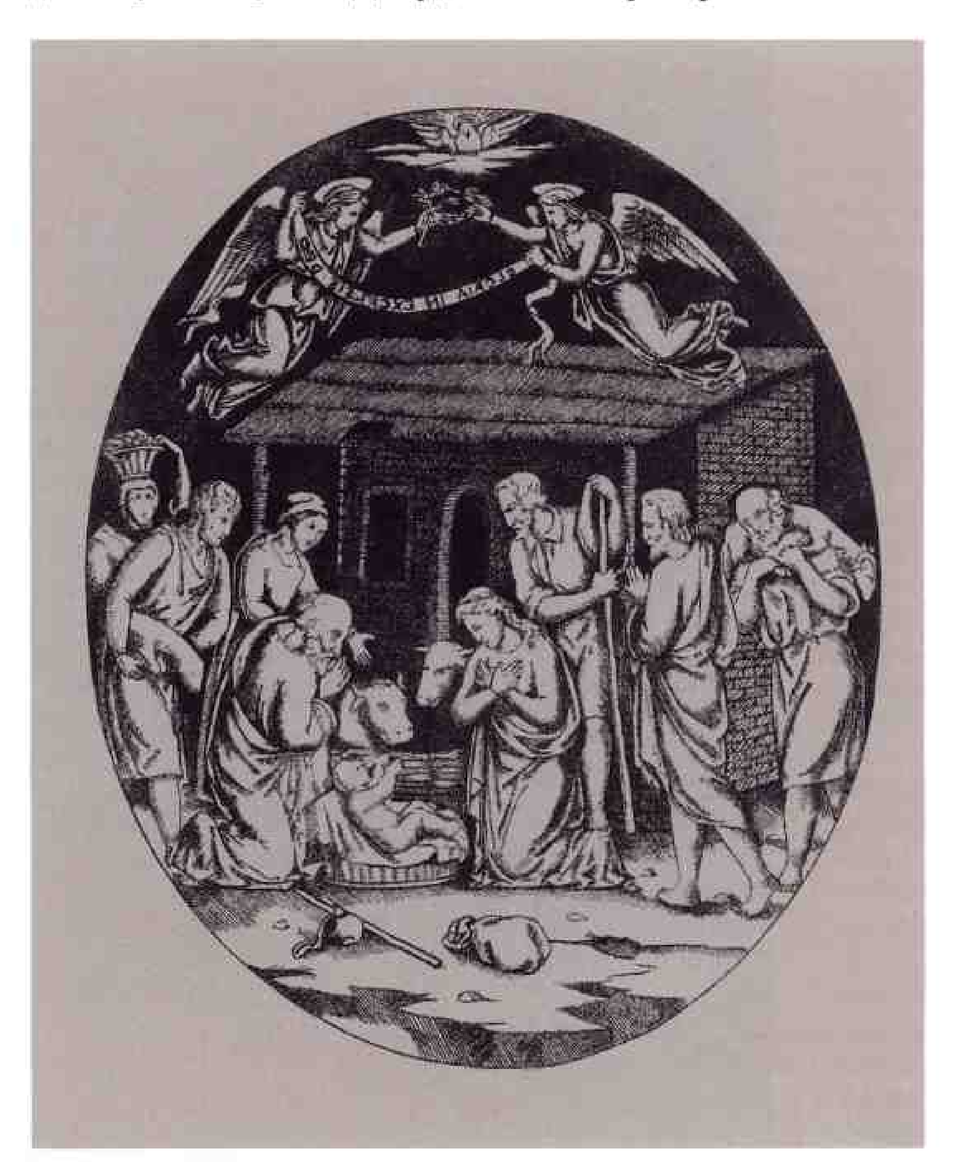
В 1527 году во время «sacco di Roma», варварского разграбления Рима войсками императора Карла V, Раймонди попал в плен, потеряв все свое имущество. Больной, ограбленный, он уехал на родину, в Болонью, где вскоре скончался***.

Разгром испанскими войсками Рима положил конец свободе и самоуправлению городских коммун. В Италии, раздробленной и разоренной иностранцами, наступило тяжелое время феодальной реакции. Оно сопровождалось широким движением Контрреформации, достигшем своего высшего развития к 1540 году, когда был утвержден орден иезуитов.

Одна Венеция осталась свободной от вражеских вторжений. Она не испытала таких бурных событий, как взятие Рима или длившаяся почти целый год осада Флоренции. И именно в Венеции сосредоточились крупные художественные силы, а в новых исторических условиях продолжали развиваться животворные идеи Возрождения.

Еще в 15 веке Ренессанс поставил перед художниками Италии задачу изображения предмета в единстве и взаимодействии со световоздушной средой. Но особенно настойчиво это требование прозвучало в самом начале 16 века на севере Италии и преимущественно в Венеции, наиболее ярко проявившись в творчестве Джорджоне. Однако решение этой задачи в графике далось нелегко. Были мобилизованы все средства — деревянная гравюра, гравюра на металле. В течение многих лет велись усердные поиски в этом направлении, которые сопровождались многими техническими и художественными находками, главные из них — техника кьяроскуро и офорт.

Гравер Джулио Кампаньола, не зная никакой другой техники, кроме резца, как и Якопо ди Барбари, пытался в пределах резцовой гравюры получить мягкие переходы тонального слияния фигуры с пейзажем — эффект, который в живописи был достигнут в искусстве Джорджоне. На пороге ре-



91.
Итальянский мастер 15 века
Ниелло

* См. Pittaluga M. Op. cit., p. 150
** См. Delaborde Y. Marc-Antoine Raimondi. Paris, 1887, p. 70
*** Продолжительная деятельность Маркантонио Раймонди в области репродукционной гравюры, обращенная к высшим достижениям итальянской художественной культуры своего времени, породила в Италии широкое движение его последователей. Такие разные граверы, как Агостино Венециано, Марко Денте, так называемый Мастер дель Дадо, Джованни Джакомо Каральо, способствовали распространению художественных идей ведущих мастеров итальянского маньеризма, в первую очередь Пармиджанино и Россо. Это движение продолжили также Джорджо Гизи, наиболее значительный представитель мантуанской семьи граверов, а также Энея Вико, Мартино Рота и, наконец, Орацио Де Сантис.

шения этой задачи Кампаньола изобрел новую оригинальную технику, соединив утвердившийся в итальянской гравюре контурный рисунок с множеством рассыпанных внутри него резцовых точек. В зависимости от густоты этих россыпей Кампаньола получал различные тональности, достигая тонких переходов светотени и мягкой слитности форм. Три его гравюры — «Иоанн Креститель», «Молодой пастух», «Христос и самаритянка» (1510) демонстрируют новые приемы. Наименее удачна самая прославленная из них — «Иоанн



Креститель» (техника ее исполнения неправильно названа «первым пунктиром», так как пунктир представляет собой разновидность офорта, изобретенного позже). Резкими штрихами обозначены сухожилия иссушенного тела Иоанна, столь же резки жесткие контуры складок его одежды. Рассыпанные между контурами точки не связаны с ними, а жесткая, сухая фигура излишне резко контрастирует с живописным пейзажем.

Два оттиска гравюры «Молодой пастух» (после 1510) показывают ее последовательные состояния, обнаруживая метод работы художника. Сначала была создана линеарная основа, более тонкая и нежная, чем в «Иоанне Крестителе», затем она была густо «засыпана» точками, настолько густо, что это второе состояние гравюры изобилует чернотами, живописно противопоставленными светлым местам. Исполненный точками трепетный штрих теряется в густой тени, и образ пастушка в пейзаже приобретает живописный характер ценой утраты существенных черт гравюры.

Самая удачная и самая венецианская по духу и по исполнению гравюра Джулио Кампаньола «Христос и самаритянка»* хранит следы воздействия поэтического творчества Джорджоне. Чистые линии рисунка очерчивают пейзаж с характерной венецианской архитектурой, отраженной в зеркале вод. Они легко соединяются с тонкой штриховкой берега и фигур первого плана, с точками, умеренно рассыпанными по рисунку. Контуры колодца на первом плане и сосуда в руках у женщины находят отклик в контурных линиях далекой архитектуры на острове. Специфика гравюры обнажена и предстает в прозрачной ясности и легкой светотени.

Отдельные удачные пробы, подобные достижениям Джулио Кампаньола, не снимали необходимости дальнейших поисков иных средств создания свободного живописного стиля в гравюре. Эта за-

* По-видимому, гравер вдохновился живописным прототипом, скорее всего, круга Тициана

дача была своеобразно поставлена в кругу Тициана. К ее решению были привлечены и живописцы, и рисовальщики, и граверы. Сам Тициан, по-видимому, интересовался гравюрой на дереве больше, чем гравюрой на меди, возможно потому, что гравюра на дереве уже в самых ранних своих проявлениях могла давать живописные эффекты (пятна, мягкий штрих), в то время, как гравюра на меди придерживалась линеарного строя. Во всяком случае, в кругу Тициана получила бо́льшее распространение именно ксилография. Вазари называет только одну гравюру, в работе над которой Тициан принимал непосредственное участие: ксилографию «Триумф веры». Эту монументальную композицию на пяти больших листах Вазари датирует 1508 годом, вероятно, она исполнена именно в это десятилетие*.

«Триумф веры» напоминает фриз, в котором развертывается процессия во главе с Христом, в

* Более полные сведения о роли Тициана в развитии венецианской ксилографии содержатся в ряде последних исследований, посвященных данной проблеме См Dreyer P Tizian und sein Kreis, 50 Venezianische Holzschnitte aus dem Berliner Kupferstichkabinett Berlin, 1972, Muraro M , Rosand D Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento Venezia, 1976, Smirnova I Alcuni appunti sulle scene campestri di Tiziano — Arte Veneta, 1978, p 117 — 123



92.
С. Кантарини
Отдых на пути в Египет. Около 1640

93.
С. делла Белла
Смерть на поле сражения. Около 1647

окружении его предшественников и последователей от Адама и Евы, библейских пророков и сивилл до апостолов и мучеников. Христос восседает на колеснице, которую везут орел, лев, телец и ангел — символы четырех евангелистов. Тициану принадлежит только рисунок, возможно, нанесенный им самим на доску. При живописном распределении масс, в нем сохраняются ясность композиции и особое внимание к наиболее значительным образам. Над композицией Тициана работали несколько резчиков, наиболее интересны два из них. Оба используют длинный, сильный, грубоватый штрих, тонкими контурами ограничивая каждую фигуру, однако это не мешает общему восприятию гравюры, в которой, несмотря на известную грубоватость исполнения, передается величественный замысел Тициана.

Ксилографы, работавшие с Тицианом, продолжали искать в гравюре решение, уже достигнутое венецианскими живописцами. Доменико Кампаньола, Николо Больдрини, Джузеппе Сколари стремились к изображению предметов в воздухе, свете, в



94.
П.Теста
Венера держит Энею шлем и доспехи

движении. Доменико Кампаньола, прошедший школу в мастерской Тициана, работая в свободном рисовальном стиле, достигал в своих пейзажных гравюрах известной живописности, ограничиваясь, однако, живописным расположением бегло очерченных форм, ритмично сливающихся в целостную композицию. Его свободный, временами прерывистый штрих иногда как бы растворяется в воздухе, но однообразная прозрачность рисунка препятствует художнику достичь подлинно живописного колорита («Св. Иероним в пустыне»). То, что не удалось Доменико Кампаньола, выполнили лучшие ксилографы круга Тициана.

Николо Больдрини и Джузеппе Сколари, оба из Виченцы, в своих станковых гравюрах решали проблему живописного колорита в строгой и сильной выразительности черного и белого.

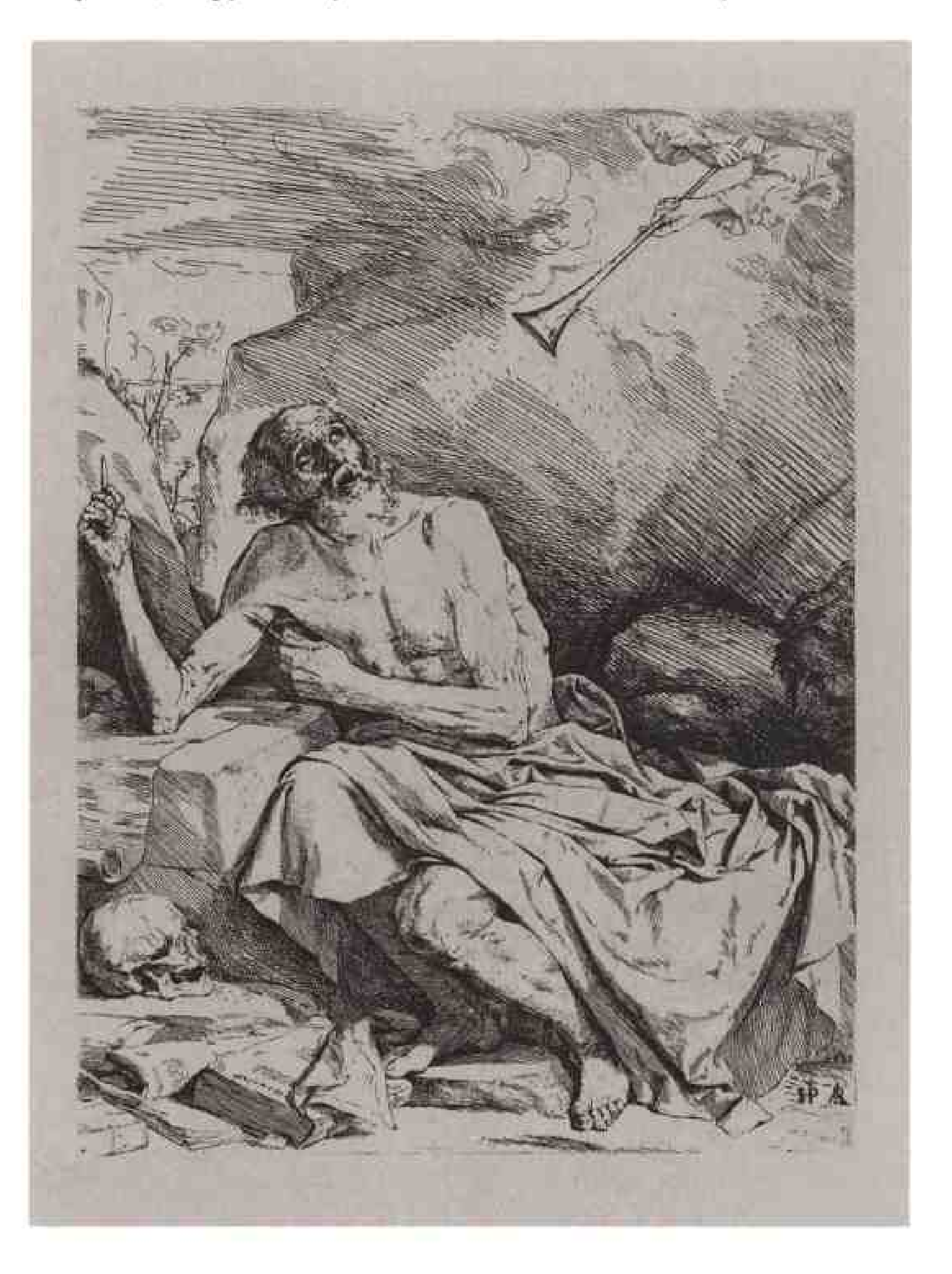
Уже во втором десятилетии 16 века начинается спад ренессансной культуры. Новые идеи постепенно завладевают умами. Духовная жизнь в середине 16 века была явлением чрезвычайной сложности.

Великие астрономические открытия в корне изменили господствующие представления эпохи о мире и человеке. Вместе с крахом геоцентрической системы мира утверждались идеи вечного движения, бесконечности и множественности миров. Все стояло крепко на земле в эпоху Ренессанса, и человек был в центре мироздания. Теперь все сорвалось с места и помчалось в мировом пространстве. Человек стал частью вечно творящей природы. Новые представления проникают в идейно-образный строй изобразительного искусства, конфликтуя и сливаясь с реакционными мистическими настроениями. В борьбе и противоречиях рождается новый стиль в искусстве, так называемый маньеризм.

Некоторая двойственность заметна уже в «Триумфе веры» Тициана: непрерывное движение толпы (именно толпы) — вот что увлекало Тициана своей новизной, но ренессансные представления еще сковывали его интерес к открытиям, и он составляет движение толпы из отдельных, обособленных эпизодов и ясно очерчивает каждый отдельный образ, входящий в общий поток.

В «Св. Иерониме в пустыне» Доменико Кампаньола уже ясно звучит тема полного погружения человека в мир природы. Иероним отодвинут к левому краю гравюры; нужно сделать некоторое усилие, чтобы отыскать его фигуру у подножия обрыва среди дикого горного пейзажа. Подобное наблюдается и у Николо Больдрини. Его гравюру на тему «Святой Иероним» можно было бы назвать «Пейзаж со львами»: фигуры животных, расположенные на первом плане, выделены и композицией, и освещением, напротив, крохотная фигурка святого затеряна вдали, под высоким обрывом, что очень характерно для маньеристического восприятия мира.

Среди мастеров круга Тициана Николо Больдрини был особенно близок к великому живописцу; многие его гравюры сделаны по рисункам маэстро и его мастерской. Воздействие Тициана сказывается в трактовке гравером таких сугубо мистических сюжетов, как «Стигматизация святого Франциска». Здесь образ святого, в экстазе простирающего руки к лучам божественного сияния,



95.
Дж. Рибера
Святой Иероним, слышащий глас Судии. 1621

раскрывается в сверхъестественном, спиритуалистическом плане. Мягкие текучие формы связывают пейзаж с человеком в единое живописное целое, в то время как композиция уводит главное действующее лицо к краю изображения.

Иным языком, не столько изобразительным, сколько языком острой полемики, говорит об утрате идеалов Ренессанса лист «Обезьяний Лаокоон». Исполненный Больдрини по рисунку художника круга Тициана, этот лист — своеобразная сатира, направленная против флорентийского скульптора Баччо Бандинелли*. Сама мысль представить обезьян в позах знаменитой античной группы показалась бы кощунственной в эпоху расцвета Ренессанса.



96.
С. Роза
Язон и дракон. Около 1660

И все же более, чем кто-либо другой, Больдрини достиг живописности Тициана и в мягких тональностях («Получение святым Франциском стигматов»), и в непрерывной текучей линеарности («Венера с Амуром»).

Джузеппе Сколари, современник Больдрини, достойно заканчивает достижения венецианских граверов на дереве. Он совершенно самостоятельно и оригинально перерабатывает продиктованную Тицианом манеру свободного и широкого обращения с линией в стиле живописного рисунка пером. В своих гравюрах Сколари сталкивает друг с другом целые группы широких черных и белых, скорее полос, нежели штрихов. Иногда он работает большими черными плоскостями, расчлененными резкими белыми штрихами. Отсюда мощный эффект его монументальных гравюр. Их техника великолепно отвечает патетике его композиций, могучим формам и сильному движению фигур.

Сколари — безусловный новатор, сознательно, а может быть и бессознательно, отражающий в своем творчестве развитие научных идей века. В гравюре «Святой Георгий» динамика композиции, динамика самого действия доведены до предела. Неукротимое движение всадника молниеносно передается всему окружающему: бежит под копытами земля, летят облака и, кажется, приходят в движение нависшие каменные громады. Каждый штрих несет в себе движение.

Одновременно с техникой живописной черной гравюры на дереве возникает другая техника, преследующая те же цели в области ксилографии, но достигшая, может быть, еще больших результатов. Техника кьяроскуро — цветной гравюры на дереве, вышла из круга художников, группировавшихся вокруг Пармиджанино. Как показывает само название (кьяроскуро — итальянское слово, состоит из двух слов: кьяро — светлый и скуро — темный), в основе этой цветной гравюры лежала сила света, то есть разные тональности в пределах одного цвета.

Гравюры кьяроскуро печатались с нескольких досок, каждая с отдельным тоном одного общего для всей гравюры цвета — коричневого, зеленого, серо-голубого, темно-красного. При этом тон на тон не накладывался, но каждая доска печатала

* Знаменитая группа «Лаокоон» (Ватикан), найденная в начале 16 века в Риме в Термах Тита, сразу же стала объектом живейшего интереса со стороны художников. Традиционно сюжет ксилографии Больдрини (ок. 1570) интерпретировался как сатирическое изображение копии «Лаокоона», сделанной Бандинелли, заявившим однажды, что он в состоянии исполнить произведение, не уступающее античному оригиналу. При такой трактовке содержание гравюры имеет и более широкий смысл: выражение оппозиции венецианских художественных кругов классическим пристрастиям Рима и Флоренции. Однако с более современной точки зрения содержание ксилографии связано с предназначением служить иллюстрацией для пасквиля медика-анатома Андреа Везалио, направленного против теории классика античной медицины Клавдия Галена. В своем трактате «De humanis corpus fabrica» (1543) Везалио критикует римского врача и естествоиспытателя за то, что последний основывал свои анатомические теории исключительно на базе опытов над обезьянами, не принимая во внимание изучение тела человека.

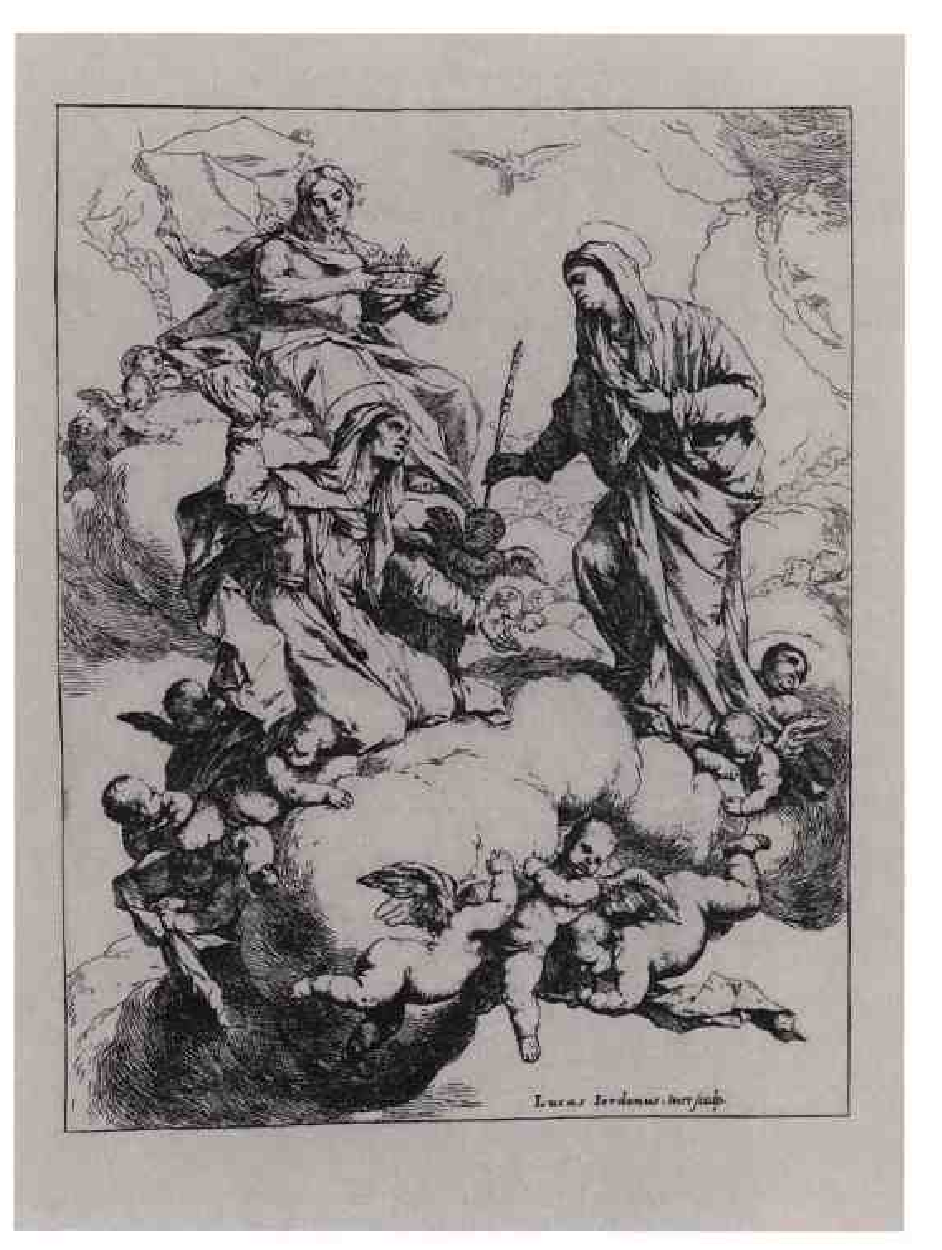
на отведенных ей местах белого листа. Последней была черная доска, которая печатала контур. Но это не был контур в общепринятом смысле слова: «открытый», «рваный», он не отграничивал форму от окружающего, но только подчеркивал, углублял наиболее важные для формирования фигуры места. Свободными прорывами контурной линии достигалось наибольшее слияние фигуры с окружающей ее средой, тональные переходы в свою очередь не разделялись наглухо замыкающим контуром. Так осуществлялось живописное представление художника о человеке и мире.

Изобретателем кьяроскуро считается Уго да Карпи. В 1516 году он получил от Венецианского сената привилегию на печатание цветной гравюры изобретенным им способом, который он и назвал «a chiaroscuro».

Уго да Карпи, несомненно, самый крупный мастер кьяроскуро, а его «Диоген» (после 1527), созданный по мотивам рисунка Пармиджанино, считается классическим образцом новой техники. Философ изображен перед бочкой, в которой, по преданию, он жил, довольствуясь в своем обиходе самым малым. Погруженный в чтение, он правой рукой опирается на указку, направленную на подпись: «Franciscus Parmen per Ugo Carp.». Справа в глубине изображения бежит ощипанный петух. По преданию, Диоген высмеял изречение Платона: «Человек есть двуногое без перьев», выпустив перед учениками Академии ощипанного петуха и воскликнув: «Вот человек Платона!»

Все крепко стояло на земле в произведениях Ренессанса. Но уже в гравюрах Сколари оправданное сюжетом движение центральной фигуры передается окружающей среде. В «Диогене» Уго да Карпи эта тенденция достигает апогея: взметнувшиеся одежды, сложные ракурсы фигуры вовлекаются в вихревое, спирально закрученное движение, захватывающее в свою орбиту все встречающееся на его пути. Контур фигуры Диогена растворяется в воздухе; черная доска отмечает лишь наиболее сильные места линии. Тоновые доски тонкими градациями светосилы одного и того же цвета в свою очередь нивелируют границы форм, образуя единство среды и фигуры. В воплощении образа, внешне столь «микеланджеловского», можно видеть своеобразие художественных процессов, возникавших на севере Италии в 16 веке. В обнаженной мускулистой фигуре представлен уже не герой, но философ в минуты иронических и горьких раздумий о том, что есть человек. Уже не сгустки материи, предельно насыщенной, предельно сжатой и в то же время стремящейся вторгнуться в свободное пространство окружающей среды, но сама энергия, силы природы, движение зыбкой материи в бесконечном пространстве. Все движется, все изменяется. В начале начал уже ощущалась эта энергия, которой суждено было в будущем занять первенствующее место в учении о мироздании.

В своем другом листе, выполненном в технике кьяроскуро, — «Чудесный улов рыбы» (с картона Рафаэля) Уго да Карпи демонстрирует широкую, спокойную манеру работы большими плоскостями, несущими последовательные тональности. Этот метод усиливает лаконизм изображения, особенно хорошо передавая тихие воды озера и плавные линии холмистых берегов.



97.
Л.Джордано
Святая Анна

Гёте, видевший картон Рафаэля, заметил, что художник избежал в нем опасности соревнования с мощным пафосом Микеланджело, ограничив себя изображением спокойной красоты. Однако в сравнении с кьяроскуро оригинал Рафаэля кажется многословным: водяные птицы и растения, декоративно заполняя нижнюю часть картона, разбивают гладь озера и уводят взор от главных действующих лиц легенды. В кьяроскуро линии холмистого берега спокойнее, его очертания более суммарны, взор приковывают протагонисты: Христос и взывающий к нему апостол Петр*.

Кроме Уго да Карпи в 16 веке в технике кьяроскуро работали его современники: Николо Вичентино, Антонио да Тренто и уже упомянутый Андреа Андреани.

Антонио да Тренто, ученик Франческо Пармиджанино, свои кьяроскуро печатал обычно с двух досок: сначала цветная подкладка с местами, оставленными для бликов света, и затем черная контурная доска. Именно эта доска несет в себе наибольшую часть изобразительности, поэтому и разработана она гораздо подробней, нежели черные доски Уго да Карпи. Изящный контур идет непрерывной линией, внутренняя штриховка, параллельная форме, скрещивается в глубоко затененных местах. Блики света разбросаны свободно. Останавливают внимание декоративно решенные контуры облаков.

Все эти приемы особенно ярко выражены в самой известной гравюре Антонио да Тренто «Сивилла Тибуртинская и император Август». Свободой и изяществом штриха эта техника напоминает офорт, которому Антонио да Тренто мог научиться, работая у Пармиджанино.

Андреа Андреани в своих кьяроскуро как бы стремится дать синтез обеих манер. Непрерывный жесткий контур словно наложен на изображение, полученное с трех тоновых досок. Но тем самым художник нарушает мягкость и слитность тональных переходов, которые так существенны в кьяроскуро Уго да Карпи и Николо Вичентино. Андреа Андреани в наиболее известной своей гравюре «Положение во гроб» (1585) с композиции Рафаэллино да Реджо предвосхищает эффект соединения офорта с кьяроскуро.

Семнадцатый век дал только одного мастера кьяроскуро — Бартоломео Кориолано, гравировавшего главным образом с картин Гвидо Рени.
В 18 веке технику кьяроскуро пытался возродить Антонио Мария Дзанетти, используя научные открытия Гюйгенса и Ньютона в области природы света и цвета**.

* Слева внизу на гравюре подпись, но не Уго да Карпи, а монограмма Андреа Андреани. Прекрасный кьяроскурист, он омрачил свою славу, скупая доски старших мастеров и ставя на них свою подпись.

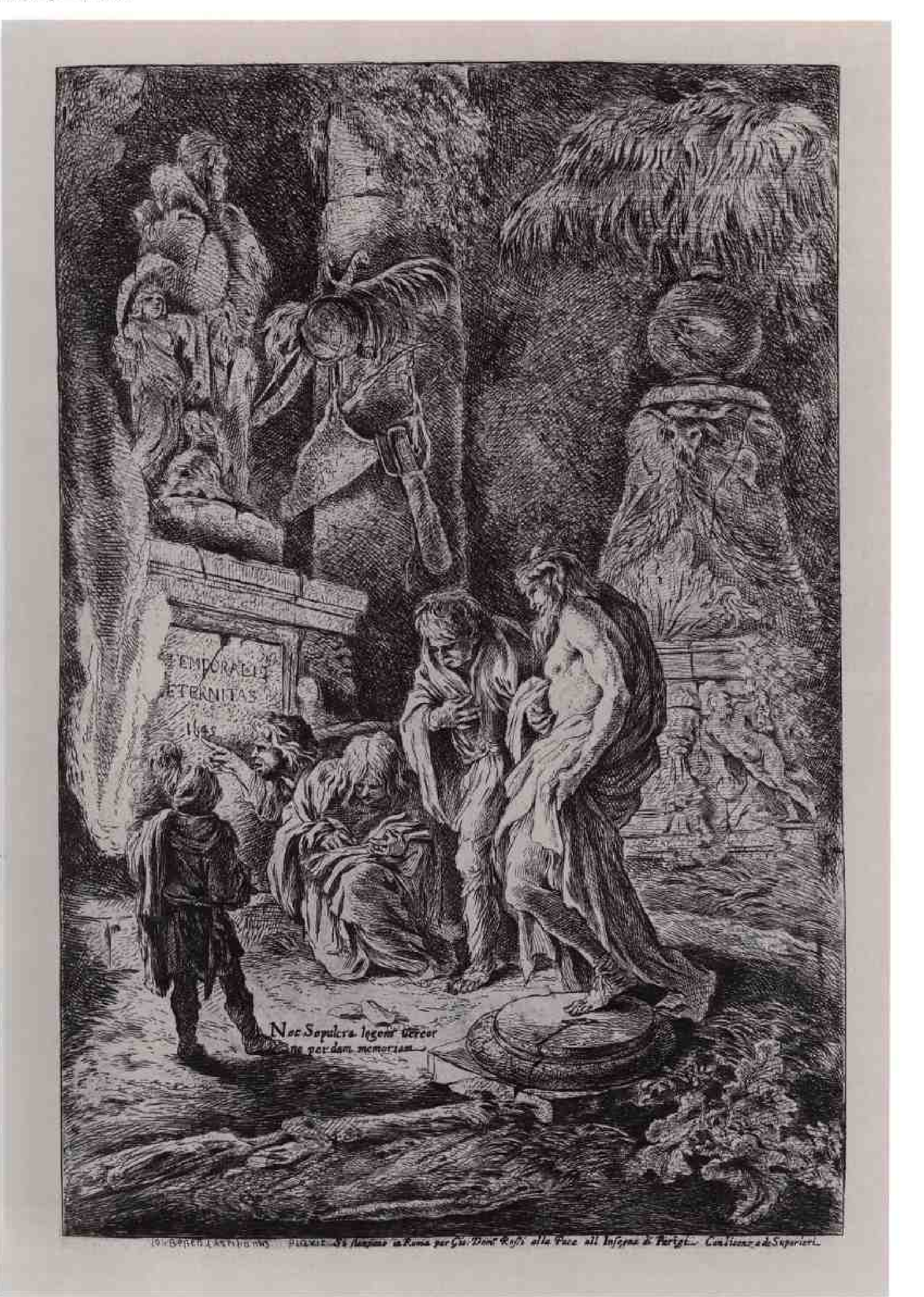
** В своих кьяроскуро Антонио Мария Дзанетти пробует соединить оттенки двух разных цветов, добиваясь получения третьего цвета. Так, в нескольких гравюрах он соединяет различные оттенки желтого с различными тонами серого, добиваясь легкого сиреневого отсвета.

Из всех поисков и находок 16 века наиболее плодотворным следует считать изобретение офорта, которое приписывается, и по-видимому справедливо, Франческо Пармиджанино. Преимущества, которые офорт дает граверу, не вырезающему резцами по медной или деревянной доске, но свободно рисующему иглой по лаку, как нельзя лучше отвечает рисовальной манере Пармиджанино, эскизности и незаконченности его рисунков, внушающих зрителю несуществующее реально продолжение штриха. «Святая Таида» (ок. 1524) —



98.
Дж.-Б.Кастильоне, прозванный Иль Грекетто
Праздник Пана

99.
Дж.-Б.Кастильоне, прозванный Иль Грекетто
Четверо ученых



один из самых известных и характерных офортов Пармиджанино. Трепетные штрихи, прерывистые и неравномерные, создают впечатление подвижности, призрачности, невесомости центрального образа — погруженной в глубокую меланхолию Таиды. Смутные очертания ее фигуры растворяются в колеблющейся сумеречной среде. Только свободная техника офорта могла передать неосязаемые формы «внутреннего рисунка» маньеристов*. Этот маленький шедевр с очевидностью указывает на всю глубину расхождения мироощущения эпохи католической реакции, полной сумеречной таинственности, с совершенной ясностью идеалов Возрождения, на всю значительность происшедших за это время сдвигов в искусстве.

Вершиной искусства итальянского офорта в 16 веке заслуженно считаются достижения Федерико Бароччи. В четырех награвированных им композициях художник не только обнаружил живейший темперамент офортиста, но и большую ори-

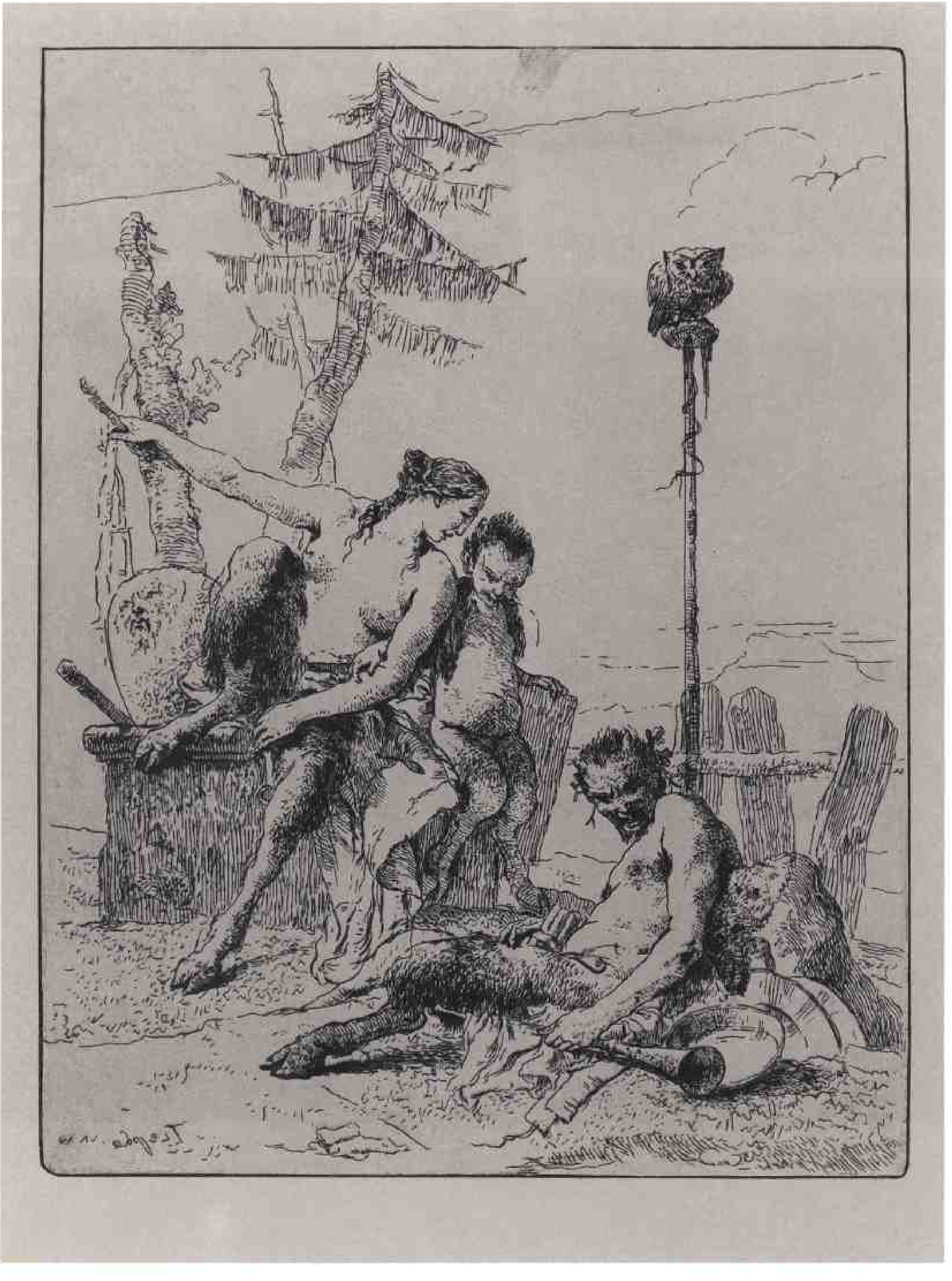
* Интерес к офорту, наряду с Пармиджанино, заметен в творчестве и других художников Италии разных школ. Среди них заслуживают упоминания венецианские мастера Андреа Мелдола, прозванный Скьявоне, сочетающий офорт с сухой иглой, Пальма Джоване (собств. Якопо Негретти), работавший в Северной Италии Камилло Прокаччини





100.
Дж.Карпионе
Танцующие путти и сатиры

101.
Дж.-Б.Тьеполо
Нимфа с маленьким сатиром и двумя козами. Из серии «Капричч». 1750-е годы



102.
Дж.-Б. Тьеполо
Веселый сатир с семьей. Из серии «Скерци ди фантазия». 1735—1740

гинальность технических приемов. Проблема света в единстве с проблемой движения — одна из основных художественных задач века, поставлена в его офортах со всей остротой. В «Святом Франциске Ассизском» (1581) и в особенности маленьком листе «Благовещение» она служит и основанием композиции, и оправданием сюжета — чуда явления светозарного вестника. В «Благовещении» фигуры ангела и Марии сказочно освещены фантастическим светом, хлынувшим сверху из-за взметнувшейся занавески. За ним движется, колышется прозрачная сумеречная полутень. Пролет окна углубляет пространство, соединяя простой уют комнаты с большим городским пейзажем. Чтобы достичь таких тонких и сильных контрастов светотени, показать проникновение таинственного света, исходящего от фигур «Благовещения» сквозь прозрачный сумрак во все углы комнаты, Бароччи потребовался целый арсенал разнообразных приемов: он работает и офортом, и резцом, и сухой иглой, и повторным травлением. Градация тонов светотени от еле заметной легкой моделировки на



103.
Д.-Д. Тьеполо
Иосиф извещает Марию о скором отъезде. Из серии «Бегство в Египет». 1753

лице и шее мадонны до пронизанного светом сумрака, сгустившегося в углах комнаты, как бы предвосхищает 18 век и появление меццо-тинто.

Гораздо живее и непосредственней пронизанный движением лист «Мадонна на облаках». В сиянии лучей мадонна кажется мимолетным видением, которое вот-вот слетит и исчезнет с листа. Невольно сопоставляешь ее с «Мадонной» Мантеньи, замкнутой в своей пластической определенности, крепко привязанной к земле. Становится понятно, какой огромный путь прошла художественная мысль Италии от истоков к 17 веку, какие изменения претерпело миросозерцание за полтораста лет. Отныне и до конца 18 века офорт становится ведущим видом итальянской гравюры. Бесконечно разнообразя его художественные и технические приемы, офортисты достигают в этой технике большой выразительной силы, соперничая с живописью, но всегда оставаясь в пределах своих собственных графических средств.

Интереснейшую страницу в истории итальянской гравюры открывает 17 век, поставивший пе-



104.
Д.-Д. Тьеполо
Святое семейство покидает город. Из серии «Бегство в Египет». 1753

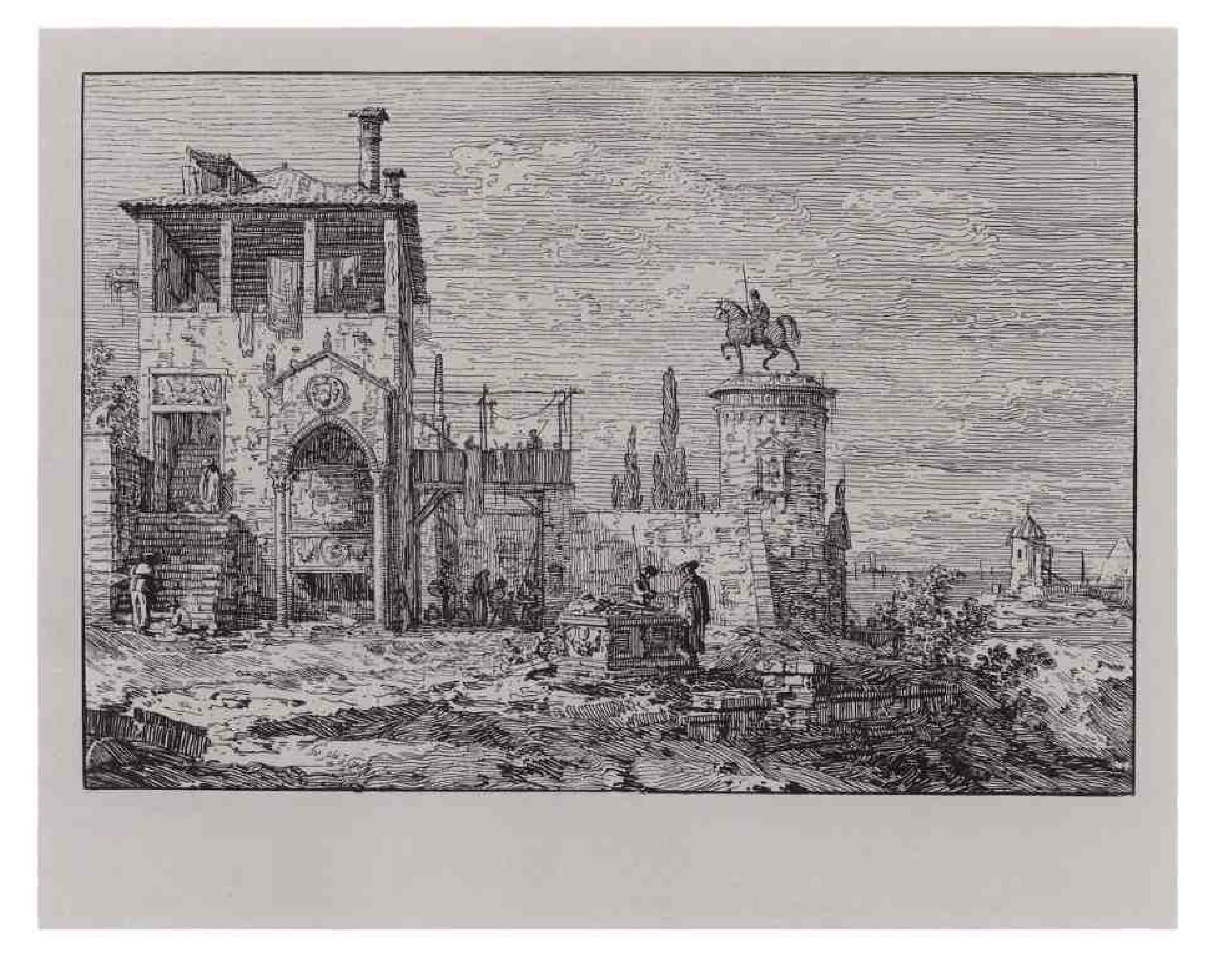
ред художественной культурой Италии новые проблемы. Он начинается с осознанного стремления преодолеть условность позднего маньеризма, противопоставив ему обращение к натуре, античности, традициям Возрождения. Новые тенденции, проявившиеся уже в конце 16 столетия, развивались по нескольким основным направлениям. В Болонье семья художников Карраччи основала «Академию вступивших на истинный путь». Центральным явлением в художественной жизни Рима стало революционное творчество Караваджо, породившее в 17 столетии широкое движение караваджизма. В свою очередь и академическая доктрина Карраччи, и драматическое искусство Караваджо с его принципиально новым пониманием натуры сыграли важную роль в становлении классицизма и барокко, двух ведущих течений в итальянском искусстве 17 века.

Главные художественные идеи эпохи определили содержание итальянской гравюры 17 столетия, составившей обширную, отмеченную большим многообразием панораму. Значительное место в



105.
Л. Тьеполо
Ринальдо и Армида. С оригинала Дж.-Б. Тьеполо. 1750—1755

ней занимает деятельность семьи Карраччи, каждый из членов которой активно работал в области гравюры. Рассматривая гравирование как важнейшее поле художественного эксперимента и поиска, Карраччи в большой степени способствовали и развитию репродукционной гравюры, осваивая с ее помощью классическое наследие 16 века. Им принадлежит попытка высветлить гравюру, дать ей четкий штрих и красивый контур. Система равномерных, ясно расположенных штриховок, разработанная болонскими мастерами, нашла широкое применение в области репродукционной техники. Вместе с тем гравюра для Карраччи, в особенности Аннибале и Агостино, стала самостоятельным видом творчества. Самый значительный представитель традиций болонского академизма Аннибале Карраччи как гравер более всего известен композицией «Пьета» (1597). Аннибале не возвращается к классическому резцу, а гравирует резцом и офортом на серебряной доске. Возможно, сам материал доски помогал мягкости форм и тонкой деликатности штриха. Серебряная доска



106.
А. Канал, прозванный Каналетто
Пейзаж с конной статуей. Из серии «Ведуты, взятые с натуры и воображаемые». Около 1744

стирается скорее, чем медная, и, как ни странно, несколько стертый оттиск, принадлежащий ГМИИ им. А.С.Пушкина в Москве, кажется еще нежней, еще воздушней.

В границах краткого очерка анализ итальянской гравюры 17 века представляет известные сложности. Если в предшествующее столетие развитие этого вида искусства концентрировалось в двух основных художественных центрах — Риме и Венеции, то в новой исторической обстановке к гравюре обратились мастера разных локальных школ. В Болонье рядом с Карраччи работали Гвидо Рени и Симоне Кантарини. Целый ряд граверов во главе со Стефано делла Белла трудился во Флоренции. Среди художников Рима наиболее значительным был Пьетро Теста, тесно связанный с классицизмом Пуссена.

В Венеции ведущей фигурой в области гравировального искусства по праву считается Джулио Карпионе. Интересная гравировальная школа образуется в Неаполе: Джузеппе Рибера, Сальватор Роза, Лука Джордано.



107.
Б.Белотто
Площадь с церковью

Наиболее характерным явлением в графике 17 века, органически связанным с миросозерцанием эпохи, следует считать офорты генуэзского гравера Джованни Бенедетто Кастильоне. Для него характерно его страстное увлечение офортами Рембрандта. Но он им не подражал, а создал свою манеру светотени и свой метод техники штриха. Для гравюр он избирал сюжеты таинственные и странные: из темного входа в пещеру, поросшую дикими травами и кустарником, проникают какие-то люди, они освещают свой путь факелами, свет падает на памятник, и с трепетом они читают надпись: «Eternitas» («Вечность»). В другом офорте — испуганные, ожидающие чего-то страшного персонажи теснятся друг за другом и внезапно освещают непогребенные тела мучеников. Струящийся свет факелов пробивает мрак, и сумерки движутся, колышатся, отступая в самые дальние углы. Тьма у Кастильоне не так темна и свет не так ослепителен, как у Рембрандта. Кастильоне мастер не ночных, а сумеречных гравюр, чему соответствует общий сероватый тон его офортов. Эффек-



108.
А. Канал, прозванный Каналетто
Мурано. Из серии «Ведуты, взятые с натуры и воображаемые». Около 1744

та движущихся сумерек Кастильоне достигает мелкими угловатыми штришками, которые французы называют «сеном» («le foin»). Действительно, они напоминают сенную труху. Сгоняя тьму, художник разрежает эти штрихи, там же, где она должна сгущаться, он подобно Ф. Бароччи поверх мелкой штриховки проводит длинные прямые или гибкие и закругляющиеся штрихи. Этими приемами Кастильоне разрабатывает весь лист, почти без просветов, что является результатом действия чрезвычайно сложных факторов. Архаическая, поддержанная католической реакцией боязнь пустого пространства (horor vacui) соединилась с распространившимся по всей Италии воздействием «tenebrosi» (темных, мрачных), как называли последователей Караваджо, перенявших из его творчества «черную» живопись с эффектами искусственного света, отчасти она была унаследована от маньеристов, но, главным образом, это стремление к заполнению пространства является отзвуком философских идей эпохи, точнее, представления Декарта о строении мира. Декарт утверждал, что в природе нет пустоты, потому что «протяжение есть сущность материи». Заполняющая собой все пространство материя состоит из приведенных в движение частиц, имеющих самые разнообразные формы. При этом должно образоваться бесчисленное множество круговых движений этих частиц, водоворотов или вихрей, различных по величине и быстроте, по тонкости и плотности вовлеченной в вихревое движение материи.

Творчество Кастильоне двойственно. Есть у него и другие офорты, более радостные и светлые. К ним относится проникнутый идиллическим гедонизмом офорт «Праздник Пана». В этой и подобной гравюрах штриховка уже не занимает весь лист. Предвосхищая художественные идеи 18 века, Кастильоне открывает большой просвет между деревьями; дневной свет, хотя и не яркий, заливает «просцениум». Введены новые приемы: почти нет «сена», преимущественное место занимают параллельные линии, штрихи почти не скрещиваются. Все это придает офортам прозрачность и легкий сероватый тон. В них Кастильоне предвосхищает некоторые черты офортов Тьеполо.

Наивысшие достижения итальянской гравюры в 18 веке связаны с Венецией, искусство которой достигает в этот период расцвета, почти равного по блеску художественной культуре 16 века.

В Венеции возникает широкое культурное движение, расцветают изобразительное искусство, театр, музыка и литература. Огромное распространение получает учение Ньютона о свободном мировом пространстве, о природе света, о его разложении на дополнительные цвета.

В плафонах Джованни Баттиста Тьеполо открылось необъятное светоносное пространство со свободно плавающими в нем фигурами. Светом и воздухом наполнились его картины, рисунки, офорты. Первенство в искусстве офорта переходит к Венеции, и она владеет им на протяжении всего 18 века.

В ликующем потоке сверкающего красками творчества Тьеполо его офорты встают странными неразгаданными видениями. Их две сюиты: «Vari capricci» («Различные каприччи») и «Scherzi di fantasia» («Причуды фантазии»). Образный мир офортов Тьеполо похож на сновидения, и вместе с тем они сильнее и жизненнее самой действительности. Они возникают перед нами, мерцают, вибрируют, то пронизанные серебристым светом, то как бы тающие в раскаленном воздухе итальянского полдня. Они однообразны и вместе с тем неповторимы, и каждый раз единственны и отличны друг от друга, подобно настойчиво и постоянно звучащему лейтмотиву, гармонизующемуся все в новых и новых сочетаниях. Все непонятно и загадочно в образах офортов. Один и тот же горный пейзаж в незначительных вариантах настойчиво возникает в творческих видениях Тьеполо. Бородатые маги с хитрой усмешкой тонких губ, столь странно схожие с получеловеческими-полузвериными масками на античных сосудах, юноши с тревожным взором огромных прозрачных глаз; боязливо озирающиеся дети; отдыхающие фавны; воины в латах; пастушки и персонажи венецианского карнавала и целый ассортимент таинственной бутафории — змеи, песочные часы, черепа людей и животных, ленты с кольцами на концах и, наконец, совы. Совы, по-видимому, играют особую роль во второй сюите, они присутствуют во многих ее листах, и серия не случайно издавна называется «совиной».

До сих пор никто не угадал содержания офортных сюит Тьеполо. Никто не узнал, какое место занимали они в его творчестве, скрыт ли в них какой-нибудь определенный философский или иллюстративный смысл или «в них повсюду подстерегает плутоватый хитрец, и все попытки вложить в листы глубокий смысл и извлечь из них таинственную связь идей окажутся напрасными»*. Может быть, это подлинные «capricci», а может быть, попросту «проба пера» гениального мастера в искусстве, широко распространенном в Венеции его времени.

Мы остановились так долго на образном строе и содержании офортов Тьеполо потому, что они относятся к исключительным явлениям в истории гравюры, как по загадочной связи их с живописным творчеством Тьеполо, так и по непревзойденному мастерству, доказывающему, что они представляют собой нечто более серьезное, нежели шуточная фантазия или просто «проба пера».

* См. Sack E. Giambattista und Domenico Tiepolo. Hamburg, 1910, s. 289



109.
Дж.-Б. Пиранези
Лист из серии «Тюрьмы». Около 1745

Тридцать четыре офорта, награвированных Тьеполо в двух сериях, — подлинный шедевр гравировального искусства. Прежде всего это чистый офорт. Без повторных травлений, без участия резца или сухой иглы, тени достигаются сильными нажимами иглы или сближением штрихов, и очень редко — в пятнах, их запутанным пересечением. Десять офортов первой сюиты «Vari capricci» выполнены в эскизной манере. Деревья, колонны не закончены, лишь беглым наброском обозначены прозрачные дали и облака. Штрихи, быстрые, неровные, часто параллельные, причем последние иногда идут через форму (прием, возможно, заимствованный у Кастильоне. См. статую пана и фигуру слуги в листе «Праздник Пана»). Отдельные формы выполнены одним движением, не отрывая иглу от доски. Все эти приемы должны давать впечатление наброска, незаконченности рисунка. Все десять листов ориентированы в ширину и все они светятся матовым серебристо-серым светом. Первую сюиту обычно датируют не позже 1746 года*, так как именно этот год стоит на рабочем экземпляре увража Дзанетти, в котором он поместил так же, как во всех остальных тридцати трех экземплярах, приготовленных к публикации, кроме своих кьяроскуро, еще и эти десять офортов Тьеполо. Дата «1746» стоит только на одном этом экземпляре, все остальные тридцать четыре датированы 1749 годом, откуда Кристеллер и все остальные исследователи и брали его датировку**. Возможно, офорты были исполнены еще раньше, так как в офортах Пиранези, относящихся к 1743 году, давно уже отмечено воздействие Тьеполо как в образном строе, так и в технике гравирования. Альдо Рицци предлагает новые даты для офортов художника: сюиту «Vari capricci» он датирует 1739 — 1743 годами, а «Scherzi di fantasia» — 1735 — 1740 годами***. Прошло несколько лет со времени создания первой сюиты, и все, что в ней было только намечено, во второй достигло своего полного завершения. Ослепительная светоносность листа сменила матовую сероватую серебристость «Vari capricci». Композиция в первой серии таяла и растекалась, во второй отдельные части связаны и логически, и композиционно при полной свободе расположения фигур в пространстве.

Тьеполо достигает в этих офортах необычайной точности рисунка. Достаточно нескольких скупых штрихов, чтобы обозначились безграничные дали: долина, увиденная с горной площадки, и облака над ней. Они активизируют простую белую бумагу, и она наполняется воздухом и сияет солнечным светом. Штрихи во второй сюите офортов почти никогда не скрещиваются, короткие, они обрываются и начинаются вновь, но уже немного левее или правее. Этот прием создает вибрацию пронизанной солнцем атмосферы и трепетные, прозрачные тени, в которых, по словам братьев Гонкуров, «таится свет».

Было сделано несколько попыток разгадать конкретное содержание офортов (если оно существует?). Чаще всего их сравнивали с фьябами Карло Гоцци. Действительно, у Гоцци встречаются образы, родственные образам офортов (колдуны, оживающие статуи). Но найти между ними подлинно иллюстративную связь оказалось невозможным. Заслуживает внимание попытка В.М.Невежиной найти сюжеты второй сюиты в «Евангелии от Фомы». В нем рассказывается, что маленький Христос в Египте учился мудрости у магов. Таким образом, действительно, некоторое сходство в них намечается. В другом апокрифе рассказывается, как в одну женщину вселился злой дух, безумная, она бродила в развалинах, ее заковали в цепи, но над ней сжалилась мадонна, и злой дух вышел из нее и удалился в виде молодого человека. Образы офорта первой серии «Женщина с закованными руками» действительно кажутся навеянными этим рассказом.

Истолкованию сюжетов загадочных офортов известное направление может дать образ совы, присутствующий в нескольких офортах второй «совиной» серии.

Старший сын Дж.-Б.Тьеполо — Джан Доменико, превосходный живописец, работавший с отцом, сохранил в живописи и в графике свой особый стиль и свою тематику. Так же, как отец, Доменико Тьеполо работал в офорте и создал две сюиты: «Крестный ход» и «Бегство в Египет». Особенно интересна вторая. Об истории ее существует характерный рассказ: однажды Джованни Баттиста начал подтрунивать над сыном, бросив ему что-то вроде упрека в адрес молодежи: «Эй вы! Что вы стоите? У вас совсем нет «invenzione» (изобретательность, творческая фантазия). В том особом смысле, который придавали этому слову в Венеции в 18 веке, оно означает способность бесконечно варьировать один и тот же сюжет, вернее, одну и ту же тему. И в самом деле, тема с вариациями была распространена в это время в музыке и в театре масок. Как бы в ответ на это Доменико Тьеполо в своих офортах дал двадцать пять вариаций на тему «Бегства в Египет». В живых и непосредственных сценах изображена Мария с младенцем, Иосиф и ослик вместе с ангелами, охраняющими их на пути. Они переходят через опасный мостик, останавливаются под деревом, чтобы отдохнуть и позавтракать, входят в ворота какого-то города, просят приюта на ночь у деревенского жителя, идут через городской парк, где при виде основателя новой религии рушатся статуи эллин-

* См. *Кристеллер П.* История европейской гравюры 15 — 18 веков. М., 1939, с. 444
** Рабочий экземпляр увража Дзанетти описан первым хранителем Дрезденского гравюрного кабинета. См. Heinecken K.H. Idee generale d'une collection complette d'estampes. Leipzig et Vienne, 1771
*** См.: Rizzi A. L'opera grafica dei Tiepolo. Le acqueforti. Milano, 1971, p. 86, n. 30, p. 34, n. 4

ских богов. Гравирует Доменико совершенно иначе, чем его отец. За немногими исключениями, он стремится заполнить весь лист, создавая картину, а не рисунок, как Джованни Баттиста. Работает Доменико мелкими штрихами, перекрещивая их в темных местах. Тени его глубоки и контрастны, контур сильнее, чем у отца, детали разборчивы, и весь офорт в целом крепче и основательнее.

Младший сын Джованни Баттиста — Лоренцо Тьеполо, гравировал исключительно с живописных произведений отца. Он достиг подлинного совершенства в передаче его колорита и светотени. Черная бархатистость затемненных мест воспроизводимых полотен легко и гармонично соединяется в его гравюрах с воздушно набросанными, освещенными участками. Его «Ринальдо и Армида» (1750 — 1755) — шедевр репродукционной гравюры.

Антонио Каналетто, живописец и гравер, сосредоточил свое внимание в живописи и в графике главным образом на передаче городских пейзажей Венеции и ее окрестностей, хотя ведутами в полном смысле слова их назвать нельзя. Вид на Пья-



110.
Дж.-Б. Пиранези
Фонтан Треви. 1751. *Из серии «Виды Рима».*
1748—1778

цетту и набережную Каналетто соединяет со сценой празднования обручения дожа с морем, и трудно сказать, что занимает его больше — золотые гондолы, маски придворных и сенаторов, участников торжественного выезда в море, или здания на берегу. Большинство офортов невелики по размерам, гравированы легко и скромно. Но в их простоте и заключается главное очарование. Он награвировал тридцать два офорта с видами Венеции и ее окрестностей и с фантастическими городскими видами, которые стилистически близки постройкам, мостам и памятникам Венеции. Интерес к городскому пейзажу, видам маленьких улочек и предместий — то новое, что внес Каналетто своими офортами в искусство. Реалистический склад гравера выступает и в изображении фигурок, которыми он населяет свои пейзажи: эти рыбаки, погонщики волов, люди, толпящиеся на рынке, иногда сенаторы, дамы и тут же уличные торговцы. Гравирует он тонкими параллельными штрихами, иногда полукруглыми скобочками. Неровные трепетные штрихи придают его офортам серебристость и воздушность. В самых темных местах Каналетто гравирует маленькими и кривыми штришками, но и их он не перекрещивает, не совмещает, и от этого даже самые темные тени прозрачны. Нежное освещение, неверные тени облачного дня свойственны влажному воздуху Венеции. Тихая поэтичность пейзажа, романтика руин, одинокий путник в горах создают очарование камерного искусства Каналетто.

Племянник и ученик Каналетто Бернардо Белотто с юных лет, подобно многим своим современникам, работал в чужих краях — Германии, Австрии, Англии, Польше. Так же, как и его сверстник Пиранези, и отчасти подражая Каналетто, Белотто создал виды городов, в которых он жил и работал. В его художественном наследии как в живописи, так и в офорте, виды Дрездена, Пирны и Варшавы. Но, создавая в живописи свои ведуты, он не мог отказаться от черноватых теней и резких точных контуров, напоминающих работу с камерой обскура. Его офорты приближаются по стилю к его живописи. По величине, по манере исполнения в крупных масштабах без особой детализации, они явно тяготеют к картине, к возможности поместить их на стену и смотреть на них издали. Однако в стремлении создать картины Белотто утрачивает некоторые ценности, присущие специфике гравюры. Наследник Каналетто, он не смог достичь его хрустальной прозрачности, его скромного изящества и легких серебристых тонов. Тени у Каналетто мутноваты, контуры зданий резки. В его офортах нет силы света, которой он достиг в своих живописных ведутах. Ему не хватало гениальной мощи поэтического взлета великого венецианца Пиранези.

То, что не удалось Белотто, свершил Джованни Баттиста Пиранези. Его мощное творчество прозвучало как грандиозный финал великой венецианской культуры в преддверии новой эпохи, основные тенденции которой — классицизм и романтизм, этот художник предвосхитил в грандиозных образах своих офортов.

Пиранези избрал темой своих архитектурных ведут сооружения древнего Рима. Он достиг небывалой мощи образов и сильного колорита, который он сумел извлечь из черного и белого, разложив их на множество оттенков. От Тьеполо и Каналетто Пиранези унаследовал венецианский стиль офорта. Прозрачная линеарность, без перекрещиваний штрихов, особенно четко проявилась в его первой сюите: «Первая часть архитектурных и перспективных композиций...» (1743), где в поисках новых архитектурных форм и ансамблей Пиранези создавал не существующие реально, но всегда остроумно задуманные «архитектурные фантазии». Легко и свободно он соединяет элементы различных знаменитых зданий, создавая небывалую по грандиозности архитектуру, достойную строительства Древнего Рима. Как гравер Пиранези стоит в этой сюите еще в начале своего развития. Кажется, он сам осознал живописную недостаточность, суховатость линеарного воплощения своих архитектурных фантазий.

Обратившись к новой теме, художник создает около 1745 года своеобразные вариации на тему «Карчери» («Тюрьмы»). Только пройдя через опыт работы над этой серией, Пиранези обретает силу и сочность штриха, силу света и глубину, бархатистость теней. Над этой сюитой он работал с перерывами около пятнадцати лет, стремясь достичь всего того, чего ему не хватало в «архитектурных фантазиях». Широкие полосы ослепительного света и почти черные тени в сильном контрасте, жирные штрихи, перемежающиеся с тонкими и мелкими штрихами и напоминающие рисунки пером. Вся композиция похожа на черную решетку из диагонально направленных лестниц, мостков, сводов, пересекаемых вертикальными столбами, опорами, отвесными канатами на блоках. Композиции загадочны. Их грандиозные размеры превосходят всякую мысль о тюрьме, еще больше противоречат ей огромные светлые пространства заднего плана с бегущими ввысь тонко начерченными лестницами. Иногда сквозь арку открывается выход в какое-то иное, свободное пространство с небольшим красивым домом и парадной лестницей перед ним. Странный мир этих «тюрем» породил много истолкований. Одни видели в нем отражение страшных снов самого Пиранези, другие — видения Дантова «Ада». С точки зрения истории итальянской гравюры в «Тюрьмах» особенно интересны поиски новых средств выра-

жения величественных замыслов Пиранези. Уже в этой сюите штрих становится разнообразней, в ней можно проследить воздействие других мастеров. Подобно Бароччи и Кастильоне, художник проводит длинные, интенсивно-черные штрихи поверх штриховок в затененных местах. Порой у него встречаются мелкие штрихи, идущие в одном и том же направлении, но отступающие каждый раз на какую-то долю миллиметра. Как бы ни были черны тени, они всегда просвечивают, а линии, стремясь избежать перекрещивания, идут параллельно, чаще всего в диагональном направлении.

После «Тюрем» все в технике офорта стало доступно Пиранези. В самой значительной своей сюите «Виды Рима» (1748 — 1778) он достигает полной свободы, совершенства мастерства и глубокой зрелости художественного мышления. К богатому арсеналу используемых мастером средств прибавляются все новые и новые виды штрихов. Волнистые линии, передающие трепетный свет, бегущий по камням, острые прямые, которыми художник



111.
Дж.-Б.Пиранези
Руины храма Нептуна в Пестуме. Из серии «Виды Пестума». Около 1778

любит заканчивать движение облаков, и точечные линии, крючки, пятна с лучистой аурой вокруг — всеми этими средствами Пиранези выражает и пафос мощных построек древнего Рима («Гробница Цецилии Метеллы», 1762), и романтическую лирику Арки Константина, заросшей травами и деревьями («Арка Константина», 1771). В пейзажах Пиранези всегда заключено глубоко лирическое, почти музыкальное сопровождение главной темы — архитектурного образа.

Только в конце жизни Пиранези, увлеченному древностями Рима, удалось увидеть подлинные архитектурные памятники Древней Греции. Храмы Пестума поразили художника гармонией и скромным благородством архитектурных форм. Величественная простота греческих храмов слилась в художественном восприятии с пейзажем, простым и высоким — огромным небом от самого горизонта, серебристыми далями, мрамором колоннад, стадами, пасущимися среди них, фигурами крепких, коренастых пастухов. Если говорить здесь о стиле, то вернее всего было бы сказать, что художник достигает в этих офортах высокого реализма. Вместе с глубокой простотой образов становятся проще приемы штриховки. Особенно замечательны заимствованные у Дж.-Б.Тьеполо мелкие штрихи, дающие прозрачные тени на близких колоннах и трепетный свет на далеких.

Так с мощными барочными образами, с обращением к героическим эпохам с предчувствием грядущего романтизма гений Пиранези заканчивает историю итальянской гравюры 15 — 18 веков.

Автор статьи: О.Лаврова. *Очерки по истории и технике гравюры.* Художник Ю.А.Марков. Зав. редакцией Л.А.Шарафутдинова. Редакторы Е.Д.Федотова, Н.И.Рыбакова. Художественный редактор В.Г.Терещенко. Фотограф Н.А.Князев. Перевод на английский А.И.Ильф. Редактор английского текста А.И.Смелянский. Цветную корректуру выполнила Л.В.Егорова. Технический редактор Л.П.Богатова. Корректоры Л.И.Гордеева, Н.П.Бржевская. Корректор английского текста О.А.Татищева.

Italian Engraving: 15th to 18th Centuries

M.Maiskaya's article *Italian Engraving: 15th to 18th Centuries* covers the work of the outstanding Renaissance masters Pollaiuolo and Mantegna. In the 16th century engraving emerged as a full-fledged art thanks to Raimondi, the Campagnola family, and Boldrini. Special attention in the article is given to Ugo da Carpi, who introduced the chiaroscuro woodcut, which subsequently became widespread throughout Europe. As the author traces the development of the art of engraving over the 17th and 18th centuries, she considers the work of the Tiepolos and Piranesi; these artists take the credit for the florescence of etching.

